

الشعر والشعراء
في الكويت

# الشعر والشعراء في الكويت

تأليف

د. محمد حسن عبد الله



الطبعة الأولى
١٤٠٧ هـ - ١٩٨٧ م

الناشر
ذات السلاسل
للطباعة والنشر والتوزيع
الكويت



الإدارة العامة
مجمع الأوقاف - برج ١٥
شقة ٥ ـ الدور السابع

ص.ب: ١٢٠٤١ ـ الشامية ـ الكويت    تلفون: ٢٤٦٦٢٥٥ / ٢٤٦٦٢٦٦

# كلمة إلى القارئ

هذه بعض الدراسات عن الشعر والشعراء في الكويت، تبدأ برسم إطار عام لعصر التقليد ومظاهر التجديد، في «بانوراما» شاملة.

وتنتهي بدراسة عن الشعر القصصي في الكويت، ولشعراء الكويت فيه مساهمة ذات قيمة.

وبين الإطار العام، وهذه الخاصة أو الظاهرة القصصية، بحوث في أشعار:

فهد العسكر
وأحمد العدواني
وأحمد السقاف
وخليفة الوقيان
وعبدالله سنان.

وهم مقصودون لذاتهم، وليس الوقوف عندهم يعني الاقتصار عليهم، فالكويت غنية بالشعراء وفي «البانوراما» إشارات دالة، تؤكد ذلك.

هذه الدراسات قد كتبت، أو بعضها، في مراحل مبكرة نسبياً، فدراستنا عن العدواني كانت قبل ظهور ديوانه، وما كتبناه عن فن الوقيان الشعري

يستمد محتواه من ديوانه الأول، وكذلك ظهرت دراستنا عن الشعر القصصي في الكويت في فترة مبكرة نسبياً (١٩٧٢) ومع هذا لم نراجع آراءنا في هذه الدراسات، وليس هذا إنكاراً لعامل التطور، وأهمية المراجعة في ذاتها، وإنما لنحتفظ لهذه الدراسات بموقعها التاريخي، وسبقها إلى ارتياد هذه الموضوعات، وعرضها وتحليلها على أسس منهجية. لقد نشر عن هؤلاء الشعراء دراسات أخرى، بعد ذلك، ويمكن الإفادة منها، بل والإضافة إليها، فهذا هو منطق الحياة والتطور، وبخاصة أنّ شعراءنا لا يزالون يبدعون.. ومع هذا فلدينا قناعة بأن ما كتبناه عنهم لا يزال صادق الكشف عن مواهبهم والتعريف بفنهم، وباستطاعته أن يثير حول أشعارهم حواراً خلّاقاً إيجابياً في الولوج إلى عالمهم الرحيب، ولقد كانت هذه القناعة سبباً في عدم التدخل فيما سبق إليه القلم، حفاظاً على حقها في الريادة.

لقد نشرت الدراسة عن الوقيان عام ١٩٧٤، والعدواني عام ١٩٧٥ والعسكر ١٩٧٦، وهذا يعني أنها وثائق أولى عن هؤلاء الشعراء الذين نفخر بهم.

ولكنها أبداً ليست دعوة، ولا تملك أن تكون، الكلمة الأخيرة عنهم..
فإلى مزيد من البحث والتنوير.

وإلى مزيد من الإبداع والتأصيل.

**محمد حسن عبدالله**
**الكويت ١٩٨٧**

# الفصل الأوّل

## "بانوراما" الشِعرُ والشعراء في الكويت

هذه رؤية مركزة، تعنى بتقديم صورة لحركة الشعر الكويتي، عبر قرن من الزمان، هو تقريباً عمر هذا الشعر. ثم تكون لنا وقفة مع أهمّ قسمات هذا الشعر، أو ظاهراته الموضوعية والفنية، مع بعض العناية ببعض الاتجاهات الخاصة المميزة لنشاط الموهبة عند بعض الشعراء المعاصرين، ليس باعتبارهم الأكثر قرباً من الناحية الزمنية، فهذه الصفة يشاركهم فيها عدد آخر لن تفرده بالاهتمام، وإنما الأكثر تأثيراً في تلك الاتجاهات، لأنهم الأزهى لوناً.

## بداية . . ومراحل

وبقدر ما أن السؤال عن بداية الشعر في الكويت بديهي، ومتبادر إلى ذهن المهتمين بالدراسات الأدبية، بقدر ما أنه ضعيف الجدوى من الناحية العملية، ولا يقدم أساساً مقبولاً من الناحية العلمية. لكنه على أي حال يفرض نفسه كنقطة أولية منهجية، لكنها ـ بالنسبة للشعر الكويتي ـ ينبغي أن تعامل بكثير من التسامح، ذلك لأن عدداً من الشعراء الذين صنعوا البداية، سنجدهم يأخذون أماكنهم كشعراء معتمدين في تاريخ الأدب في نجد، وقطر، والبحرين أيضاً، فما قصدناه بالتسامح هو أن ينظر إلى الخليج العربي

كبيئة ثقافية واحدة، وبخاصة في المراحل التي كانت حرية الهجرة والإقامة مفتوحة تماماً، كما كان الشاعر ـ حتى منتصف هذا القرن لا يجد حرجاً في أن يقيم في الكويت سنوات قد تطول إلى عشر، ثم يغادرها إلى الزيارة، أو البحرين، وقد يعيش في كنف ابن سعود مستمتعاً بجاهه في نجد، ثم يستوطن البحرين لفترة ليست بالقصيرة، وقد يحمل الجنسية الكويتية في النهاية. إن أول ديوان من الشعر الفصيح هو «روض الخلّ والخليل، ديوان السيد عبد الجليل» المعروف بعبد الجليل الطباطبائي، الذي ولد في البصرة سنة ١٧٧٦، وتوفي في الكويت سنة ١٨٥٣ وفيها قضى سنواته العشر الأخيرة، وقد تنقل ما بين البصرة، والبحرين والحجاز والكويت[١]، ولم يكن هذا التنقل نهجاً خاصاً بالطباطبائي، إن الشاعر خالد الفرج ـ الذي توفي سنة ١٩٥٤ ـ يأخذ مكانه في حركة الشعر في البحرين حيث عاش مرحلة من عمره هناك[٢]، على أنه بدأ شعره في معية الملك عبد العزيز آل سعود، وهو لا يزال في نجد، وقال في تاريخ الأسرة السعودية ملحمته المطولة سنة ١٩٣٢ التي يمكن اعتبارها خلاصة موهبته الشعرية، وأجود ما قال فكراً وفناً، وهي التي مطلعها:

هـو الشعب أفـراده والأسـر  يعيش ويحيـا حيـاة الشجـر

(١) نشر ديوان الطباطبائي (الطبعة الثالثة) في دمشق ـ منشورات المكتب الإسلامي، وفي مقدمته أن الشاعر ولد سنة ١١٩٠ هـ بالبصرة، وتوفي سنة ١٢٧٠ هـ بالكويت.

(٢) الشاعر خالد محمد الفرج ولد في الكويت سة ١٨٩٨ وتوفي بلبنان سنة ١٩٥٤ وكانت إقامته في الكويت قليلة جداً. يقول الرشيد في تاريخ الكويت ص ٣٣٧: خالد الفرج الكويتي الجنسية أرسل قصيدة غراء من البحرين. وتعجب المرحومة عواطف العذبي ـ في كتابها: الشعر الكويتي الحديث، أن يعني خالد الفرج بوصف مشكلة المياه في الكويت «مع أنه لم يكن يعيش في الكويت، فقد كان كثير التنقل، وأقام فترة طويلة في الهند، وحين عاد للكويت لم يبق به طويلاً، ولكنه تركه للبحرين، حيث أقام» ص ١٠٣.

| | |
|---|---|
| أصـول عليهـا تقـوم الفـروع | إلى أن عـلا دوحهـا وانتشـر |
| قد اتصلت بالأصـول الغصونُ | فجـادت بـأوراقهـا والثمـر |
| وإن فصـل الغُصن من أصله | ذوت منـه أوراقـه والـزهـر |
| ومـا افتـرقت أمـة فـرقتيـن | فبـاء الجميع بغيـر الضـرر |

إن هذه البداية المبكرة القوية لم تتأصل كاتجاه عند خالـد الفرج الـذي جنح إلى السطحية والألعاب اللفظية بما يناسب سهولة الترديد وسرعة النشر في الصحف، من أمثال:

| | |
|---|---|
| عقـدت اجتماعـك يا جـامعـة | فهـل أنت مبصـرة سـامعـة |

وقوله:

| | |
|---|---|
| الـحـمـد لله ربـي | قـد أسـلم اليـوم قـلبـي |

مما يمتلىء بالركاكـة والنثريـة، لا يواريهـا أن يبالـغ البعض في إسباغ صفات الريادة والإجادة على مقطوعاته الضحلة، التي نادراً ما تسفر عن رؤيـة شاعرية، أو طاقة تصويرية.

ومهما يكن من أمر، وبرغم النوايا الطامحـة التي تريـد أن تمتد بتـاريخ الأدب في الكويت إلى قرنين، فإنه ـ منذ بواكيره التي يعتدّ بها ـ لا يزيـد على قـرن واحد إلّا قليـلاً، وسواء اعتمـد الطبـاطبائي بـدايـة للشعـر الفصيـح في الكويت، أو اكتنفه الشك، فإن في أعقابه ظهر شاعران، هما عبـدالله الفرج، وخـالد بن عبـدالله العدسـاني، وقد ارتقى أولهمـا بلغة الشعـر الشعبي، حتى اقترب من الشعر الفصيح صياغة وتصويـراً، حتى اعتبره عبـد العزيـز الرشيـد شاعر الكويت الأول، وأما ثانيهما فيقول عنه الدكتور خليفة الوقيان: إننا نجـد في شعره الصورة الحقيقية لطبيعـة المشكلات، أو الاهتمـامات البسيـطة التي

كانت تشغل سكان تلك البقعة الصغيرة، البعيدة عن معترك الأحداث. من ذلك قصيدته في الدبي:

الله أكبر كيف القمل الضعفا ... آذى الأنام ومنه الزرع قد تلفا
وصيّر الأرض بيضا لا نبات بها ... كأنه لم يكن فيها، وما عرفا
قد جاء كالسيل يعدو ليس يمنعه ... شيء، فمَا ملّ من شيء ولا وقفا

وهذا يعني أن هذين الشاعرين، هما بحق البداية الصحيحة للشعر في الكويت[٣]، ومع هذا فإنها بداية لم تتصل، وتعاني انقطاعاً مزدوجاً، إذ كان هذان الشاعران: عبدالله الفرج وخالد العدساني في العشرين تقريباً من عمريهما حين توفي الطباطبائي، وكما يدل هذا على أنهما رأياه، وتلقيا شعره، فإنه يدل على أن التأثر لم يكن متمكناً لقصر المدة، وقد توفي العدساني سنة ١٨٩٨ م، وتوفي عبدالله الفرج بعده بثلاثة أعوام (١٩٠١ م)، وهذا ما يشير إلى الانقطاع الثاني، وهو أشد حدة من سابقه، لأنه يعني أن صقر الشبيب، الذي ازدهرت شاعريته في الثلاثينات، وجماعة من معاصريه، كانوا بمثابة الاكتشاف الثاني للشعر الفصيح في الكويت بعد وفاة العدساني والفرج[٤].

---

(٣) في كتابه: القضية العربية في الشعر الكويتي يميل الدكتور الرقيان إلى إسقاط الطباطبائي «لعدم قيام دليل تاريخي أو موضوعي يبرر بقاءه» ص ٢٧، أما عن خالد العدساني فاقرأ ما ذكر بشأنه ص ٢٩ وأماكن أخرى. أما كتاب عواطف العذبي فهو المسئول عن اعتبار الطباطبائي بداية للشعر الفصيح في الكويت، وإن قاسمه عبدالله الفرج فيما أطلقت الباحثة عليه: «حركة إحياء الشعر التقليدي في الكويت». انظر كتاب: الشعر الكويتي الحديث ـ منشورات جامعة الكويت سنة ١٩٧٣.

(٤) لمزيد من التفصيل حول هذا الرأي راجع ما كتبناه في مقدمة ما اخترناه من الشعر الكويتي في كتاب: «ديوان الشعر الكويتي» ص ١٥ ـ ١٩.

يمكن إذاً اعتبار الجيل الثاني، الذي يمثله صقر الشبيب، وعبدالله الخلف الدحيان، وخالد الفرج، ومحمود الأيوبي، وعبد اللطيف النصف، وعبدالله النوري بمثابة مؤسسين جدد للشعر الكويتي، لأنهم الأكثر حضوراً عند الجيل المعاصر. بل لقد امتد تأثيرهم، أو لنقل متهجهم عند بعض المعاصرين مثل الشاعر عبدالله سنان، الذي صدر ديوانه الأول «نفحات الخليج» سنة ١٩٦٤ وهو ينتمي إلى طريقة خالد الفرج، ويمكن أن نلاحظ المشاركة الواضحة للشعراء الفقهاء: الشبيب، والدحيان، والنوري، وسيرفض الطريقتين كلتيهما: النظم الخفيف، والتصنّع الأسلوبي، شاعر استقل بفنه عن الأساليب الشائعة في بيئته المحدودة، وتطلع إلى النسمات القادمة من وراء الحدود، من لبنان ومصر والعراق، فكان الأكثر قرباً لروح الفن الشعري، ومن ثم الأقوى حضوراً لدى هذا الجيل الذي لا يزال يرسل أنغامه، وهو الشاعر فهد العسكر.

توفي فهد العسكر سنة ١٩٥١، أي على رأس الفترة التي يمكن أن تعتبر الحدّ الفاصل بين مجتمع رعوي بحري يعيش على الغوص والصيد والرعي، حياته المادية ومن ثم حركته واتصاله بالعلم في أضيق الحدود، ومجتمع المدينة الحديثة التي تعيش على خيرات النفط ـ وكان تصديره قد بدأ في أعقاب انتهاء الحرب العالمية ـ وتنفق عن سعة، وتتطلع إلى الرغد والترف، وتخرج في هجرة شبه جماعية إلى أطراف الدنيا إذا ما أقبل الصيف.

من حق البعض أن يرى أن العسكر أخذ أكثر من حقه من الاهتمام، وأن يضع عبد اللطيف النصف وعبد المحسن الرشيد إلى جواره(٥). ولعل

(٥) هذا رأي الدكتور خليفة الوقيان في كتابه: القضية العربية في الشعر الكويتي. وقد ولد النصف =

هذا حق من ناحية التقييم الفني، وبخاصة عبد المحسن الرشيد، الذي يدل ديوانه «أغاني ربيع» على قوة الموهبة ورصانة الأسلوب وتنوع التجارب، ولكننا، ونحن نرسم خريطة الشعر الكويتي نعنى بالأقوى تأثيراً في خلق تيار شعري، والأقوى حضوراً عند جمهور الشعر. لقد أنهى العسكر مرحلة لشعراء الفقهاء، وأقر حق الشاعر في التمرد، وغنّى تمرده لا يواري سخطه وعبثه بالعرف والآداب العامة لفتاً للأنظار، كما أن استخدامه للصور الرومانسية، في شقها عن وجدانه الخاص، واستدرار عاطفة القارىء بغية أن يشارك الشاعر حزنه وثورته، كل هذا كان يعتبر من إضافات العسكر للفن الشعري. إنه يتحدث عن عالم شعري ومن وجدان شاعر:

إن تسلني فأنا ابن الريب مذ كنت صبياً
آه ما أشقى الذي يوهب حسّاً شاعريّاً
آه من عاصفة هوجاء في نفس الشقية
زلزلت قلبي برؤاه الذهبية[6]

ومن الواضح أن «الريب» الذي يستشعره العسكر غير الشك أو القلق الذي دلت عليه أشعار صقر الشبيب مثلاً، فالشك عند الشبيب حيرة بين المسلّمات، ينبع من حصيلته الفكرية التي أدركها بالدراسة، أما العسكر فإنه يعبّر عن قلق الروح. ومهما يكن من أمره فإنه أسلمنا إلى أطول وأغزر تجربة

= سنة ١٩٠٦ والرشيد سنة ١٩٢٨، أما العسكر فيقع من الناحية الزمنية بينهما، إذ ولد سنة ١٩١٧.

(٦) وليس مصادفة أن تجد قصائد لشعراء من الجيل الحالي، مثل علي السبتي، ومحمد الفايز تستوحي شخصية العسكر وتفسر تمرده تفسيراً فنياً جديداً، ولعل هذا يعني أن العسكر لم يكن مؤثراً بفنه وحسب، وإنما بشخصه وسلوكه أيضاً.

فنية في الكويت، إلى أحمد العدواني، صاحب ديوان «أجنحة العاصفة»[٧] الذي كان قد بدأ يرسل ألحانه الجديدة الشجية، في رؤية تنحو نحو الفلسفة، وتؤديها في صور رائعة، منذ منتصف الأربعينات، حين صدرت مجلة البعثة من القاهرة (ديسمبر ١٩٤٦) وحملت أولى قصائد العدواني، وقدمته إلى محبي الشعر. لقد خاض العدواني تجارب مختلفة في رحلته الشعرية الطويلة، ربما إلى درجة التناقض، فتمرد وتصوف، وتعصب للتقدم وبكى عند خيمة البدوي، وغنى للقومية وحلم بالإنسانية، ولكن الأهم من هذا أنه قدّم القصيدة كبناء، متجاوزاً ذلك الشكل الذي توكأ عليه العسكر، وهو اصطناع حكاية أو قصة. إن العدواني فعل هذا أيضاً، ولكن قصائده ـ بشكل عام ـ ليست قصصاً، إنها تتصاعد فكرياً وعاطفياً وفق بناء وتصميم، فضلاً عن أنه داعب الأطر الحديثة للقصيدة المعتمدة على وحدة التفعيلة. ولكن قصائده العظيمة، هي تلك التي صبّها في قالب العروض الخليلي. على أن الطابع العبثي يتسرب في تجاربه الأخيرة، ويزاحم حلمه الإنساني:

أيامنا تموت
كالحشرات في خيوط العنكبوت
أيامنا تموت
تنحلّ في بالوعة الزمن
وظل خضراء الدمن

(٧) أحمد مشاري العدواني، أمين عام المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، وأحد أركان الثقافة الجادة والدعوة إلى التجديد في الكويت. صدر ديوانه عن شركة الربيعان سنة ١٩٨٠، وقد تأخر نشر ديوانه رغم أنه المسئول عن قطاع كبير من سياسة النشر في الكويت.

ويبلغ العبث الساخر مداه، من لامعقوليتنا، حين...

ونركب الطائرة إلى منازل السلف

والمرأة العاقرة تخطب عندها الخلف

وتصل الإحالة إلى ذات الشاعر:

حدقت في مرآة نفسي

فلم أجد نفسي

بل لاح لي حشد من الظلال

جميلة الشكل

لكنها ـ وا أسفا ـ ليست لي!!

وتبقى قصائده: شطحات في الطريق، البحيرة الخالدة، من أغاني الرحيل، رسالة إلى جمل، سمادير، تبقى هذه القصائد وغيرها أيضاً، قادرة على البقاء في سجلّ الرؤية والإنسانية والإجادة الفنية.

لقد أخذ العدواني مكان العسكر ومكانته عند جيل الشباب الذي نقرأ له اليوم: خليفة الوقيان، ومحمد القايز، ويعقوب السبيعي. ومن قبلهم علي السبتي. وربما كان الشاعر أحمد السقاف وحيداً في نهجه الفني، وإخلاص شعره للجانب القومي، ومن الناحية الزمنية فإنه عاصر العسكر، إذ بدأ نشاطه الشعري أوائل الأربعينات، ولا يزال يعزف ألحانه إلى اليوم. وهؤلاء الشعراء، وغيرهم، الذين يكوّنون الصورة الآنية للشعر الكويتي يختلفون تماماً عن شعراء الجيل الماضي، في تنوع تجاربهم، وفنهم الصياغي، ومواقفهم من أفكار العصر ومذاهبه الاجتماعية والسياسية، وبحثهم عن القدوة الفنية على اتساع الرقعة العربية.

وسنعنى ببعض هذه الجوانب الموضوعية والفنية فيما يأتي.

ومن الطبيعي أن نختار، فليس من المستطاع تقديم إحصائية، أو دراسة شاملة عن موضوعات الشعر الكويتي. وسنقف عند ظاهرة البحر، والدعوة إلى الإصلاح، والتمرد، والقومية.

**١ ـ البحر في الشعر الكويتي:**

وقد عقدت عواطف العذبي الصباح، في رسالتها الجامعية «الشعر الكويتي الحديث». فصلاً بعنوان: مشكلة المياه، بينت فيه أن شحّ المصادر المائية قد فرض إحساساً معيناً على أخيلة الشعراء، قد يكون موافقاً أو معاكساً لما يعانونه. وفي هذا المجال تشير إلى أجزاء من قصائد لعبدالله الفرج، وصقر الشبيب، وأبيات الفرج التهكمية الساخرة أدخل في التصوير الشعري من أبيات الشبيب الجافة المتصنعة، يقول عبدالله الفرج:

خرجنا لنستقي بيوم تراكمت    به المزن حتى غودر الصبح كالجنح
تقدم شيخ ذو عصاة ولحية    حكت ذنب السرحان من كاذب الصبح

وأجود من هذين النموذجين قصيدة خالد الفرج، وهي من نوادر صدق التجربة وواقعية التصوير، يقدم لها عبد العزيز الرشيد بقوله: «قصيدة الأديب الفاضل خالد بن محمد الفرج، الكويتي، في وصف الجموع المصارعة، لأجل الوصول إلى ماء الشرب، الذي تنقله السفن من شط العرب»[٨]، وتصف عواطف العذبي الطاقة التصويرية في هذه القصيدة بأنها تهز المشاعر وتوقظ الضمائر، وتعجب كيف وفق إليها الشاعر مع أنه لم يكن يقيم في

---

(٨) تاريخ الكويت ص ٤٣٣.

الكويت إلاّ قليلاً[٩]، وليس التفطن إلى مأساة بهذا الحجم مما يحتاج إدراكه إلى زمن طويل، ولا بد أن مشكلة المياه لها طابع خليجي، وليس وقفاً على الكويت، والقصيدة ـ بعد ـ تستحق هذه الإشادة:

تصوّر فدفداً لا شيء فيه ... سوى رمل به وطء السباع
ولا شجر لدى الصحراء إلاّ ... هشيم جاء من أقصى البقاع
يحار به الدليل ويحتويه ... به شبه الحضيض من اليقاع
فذاك هو الكويت وساكنوه ... إذا دهموا «ببوم» غير ساعِ

وتتجاوب قسوة الطبيعة مع قسوة الطباع، حين يظهر الماء على ظهر سفينة، لا تلبث الجموع العطشى أن تتدافع نحوها:

هناك حمي الوطيس فكل وغد ... يسابب صاحب الأمر المطاع
فكم من حرة غرقت، وحرّ ... رماه لمائه صاعاً لصاع
وقد ظمىء الضعيف وكاد يقضي ... وصار الماء للبطل الشجاع

وهناك نماذج أخرى، تبدو فيها «المياه» جزءاً من الصورة، غير أن «البحر» كائن آخر، ويتجلى في صور أعمق، ويرتبط بقضايا أهم. إنه عند عبدالله الجوعان مدخل لغزو المتسللين من إيران:

ماء أجاج وأرض سبخة وبها ... من كل ما قذفتنا فيه إيران

وعند «خليفة الوقيان» يرتفع البحر إلى مستوى الرمز من خلال الارتباط بقضية الطبقة الكادحة، حتى ليجعل من قصيدته في هذا الموضوع عنواناً

(٩) الشعر الكويتي الحديث ص ١٠٢، ١٠٣.

لديوانه: «المبحرون مع الرياح». إن القهر وشظف العيش ومواجهة الخطر رفيق هذا الإبحار البائس، المثير لتعاطف الشاعر[١٠]:

أثوابكم مزق وما خُلعت حتّام فوق جلودكم تبقى
كم رحت أخلع فوقها جزعاً ثوبي، وكم لملمتها رتقا

على أن محمد الفايز في «مذكرات بحار» يضفي على علاقة البحار الكويتي والبحر معنى رومانسياً أخاذاً، يرتكز على طبائع البيئة، وتصوير كفاحها ضد قسوة البحر وجدب البر ولوعة الفقر للحصول على الأمان ومسرات الحياة الساذجة، في غنائية حالمة، تصدمها أو تمازجها واقعية مريرة، تنتقل بالمشاعر من حالة إلى ضدها، ما بين الخوف من المجهول في البحر، إلى الفرح باللقاء في المدينة، وإن تكن مدينة حزينة. إن «مذكرات بحار» لم تغادر الإحساس بالبحر، والإيمان بهيمنته على المصائر، ولكنها وقد حملت أرقاماً لا تمضي في نسق تصاعدي، حتى وإن انتهت بموت طيبة، التي دفنها بين ضلوعه. إن الحرمان هو الخطّ المشترك ما بين حياة البحار بين الأمواج، وفي المدينة، على أن البحر بكل مخاطره أحنى من الأرض على هذا البحّار، وهو وحده القادر على تعزية البحار البائس عن حرمانه بالأخيلة الطريفة:

أحلى ليالينا الليالي المقمرات

---

(١٠) الدكتور خليفة الوقيان، الأمين العام المساعد للمجلس الوطني للثقافة. حصل على درجة الماجستير من جامعة الكويت عن أطروحته بعنوان: القضية العربية في الشعر الكويتي، ثم حصل على الدكتوراه عن أطروحته شاعرية البحتري. صدر ديوانه «المبحرون مع الرياح» في طبعته الأولى سنة ١٩٧٤.

حيث النجوم الغارقات
في الضوء، كالأعراس في كهف مضاء
حيث السماء
في البحر ترسم عالماً نشوان من نور وماء
يجتثنا، ويطير فينا في الفضاء
للحور، للجنّات، للدنيا الجميلة[١١].

لقد جمعت «مذكرات بحار» بين الواقعية وروعة التخيل، والسذاجة والفلسفة، وتدفق المشاعر العفوية، وصدمة الانتقال من فكرة إلى نقيضها. ومع هذا فإنها في روعة تصويرها ملأت مساحة، لا نشك في أن الشعر الكويتي كان يستحق الوصف بالتقصير تجاه البحر، والعجز عن التحديق فيه، وتأمل صحبته الطويلة لأهل الكويت، إذا لم يكن محمد الفايز قد أبدع مذكراته التسع.

**٢ ـ الدعوة إلى الإصلاح:**

وهي باب من أبواب الشعر الاجتماعي، وقد ازدهر هذا الغرض الشعري مع بداية النهضة العربية الحديثة، وبلغ أوجه عند جيل شوقي وحافظ، وهو مما يناسب مرحلة تطور تعاني الكثير من قلق الرأي واضطراب التوجه، وقد انحسر هذا الفن مع نموّ الوعي بمفهوم الشاعرية، وعلاقة الشاعر بالحياة والفن، وليس بالمجتمع في حوادثه اليومية. ومع هذا فإن الدعوة إلى الإصلاح ونقد المجتمع مما لا يزال يجد رواجاً لدى شعراء الكويت بشكل

(١١) من «المذكرة الثالثة». وقد نشرت «مذكرات بحار» مستقلة في كتيب خاص، ثم أعيد نشرها ضمن ديوان: «النور من الداخل».

عام، ربما حتى اليوم. ومن الطبيعي أن تختلف اتجاهات القصائد لتناسب المطلوب في كل مرحلة زمنية. كانت الدعوة إلى التعليم، وإباحة قراءة الصحف، ثم الدعوة إلى تعليم الفتاة، من أهم ما شغل شعراء النصف الأول من هذا القرن العشرين.

اهتم عبد العزيز الرشيد بما كتب معاصروه من شعر هذا الباب، فسجّل عدداً من القصائد وذكر مناسباتها، فهذا حجي بن قاسم الحجي يرفع رجاءه بمناسبة افتتاح النادي الأدبي:

أفق يا علم من نوم عميق     فإن القوم أضحوا ناهضينا
ويا شمس المعارف أسعفيهم     فنحوك هم غدوا متطلعينا[١٢]

وينبهنا الأديب فاضل خلف إلى أن الدعوة إلى العلم كانت البداية الطبيعية لدعاة الإصلاح، لأنها المدخل المقبول، وأنها تنطوي على آمال وأمنيات أخرى، يمكن اكتشافها في سياق الدعوة إلى العلم[١٣]. ونفاجأ في تلك المرحلة الزمنية المبكرة بقصيدة غير مألوفة السياق في شكلها، إذ تقوم على الحوار الذي لم يكن معروفاً عند شعراء الكويت، وتوشك أن تكون قصة تنهض على موقف، فضلاً عن أن هذه القصيدة المبكرة تدعو إلى تعليم

---

(١٢) تاريخ الكويت ص ٤٠٠ ـ ٤٠٢.

(١٣) أنظر ما كتبه فاضل خلف عن الشاعر أحمد خالد المشاري، في كتابه: دراسات كويتية. ط ١ صفحة ٧٢ وما بعدها، تحت عنوان: «من العلم يبدأ المصلح» وهذه إيماءة صحيحة تدل على أن هذا الرعيل يأخذ مكانه بين المصلحين أكثر مما يستحق منزلة بين الشعراء. وقد أورد صاحب «تاريخ الكويت» لأحمد بن خالد المشاري قصيدتين يدعو فيهما إلى العلم، ص ٤١٠ و٤١٤.

البنات، وتسخر من حبسهن في البيوت. القصيدة ـ كما جاءت في تاريخ الكويت ـ للأديب الفاضل السيد مساعد بن السيد عبدالله الرفاعي[١٤]، وهي من حركتين، تدعو في الأولى إلى تعليم البنين لحماية المجتمع من الفقر والضياع، وفي الثانية تربط بين تعليم البنات وترقية الحياة الاجتماعية وتربية الأجيال تربية صحيحة:

ولكن: ما حياة بنات جنسي     وما أخلاق ربات الخمار
فقلت لها: معارفهنّ أضحت     بنقْش الكفّ مع لبس السّوار
وتزجيج الحواجب واكتحال     وصف الشعر أو سحب الإزار
ولا يسطعن تدبيراً لبيت     ولا يحسنّ تربية الصغار
فراحت تلطم الخدين حزناً     ودمعتها الغزيرة بانهمار

يمكن أن نجد مقطوعات متعددة في ديوان صقر الشبيب أيضاً حول موضوع التعليم، وذم الجهل والجمود[١٥]. بعض هذه الموضوعات أخذ اهتماماً عند شعراء عصر النفط أيضاً، لكن: سيكون لهذا العصر المعقد ما يشكوه مستجداً، مثل تفشي الواسطة، وهذا عبد المحسن الرشيد يقول:

---

(١٤) تاريخ الكويت ص٤٠٦، ٤٠٧.

(١٥) بل يتجاوز شعره الاجتماعي مسألة التعليم إلى شكوى الغلاء، والدعوة إلى التبرع والإحسان:

غلاء أهلك الفقراء جوعاً     وعرياً أهلك الله الغلاء

ويغمز جحود الأغنياء، فيخاطب أحدهم:

أيشكو حولك الفقر الفقير     ومالك وافر جمٌّ كثير
كأنك لا تحسّ لهم شكاة     يرددها الأنين أو الزفير

أنظر هذه المقطوعات وغيرها في ديوان صقر الشبيب: الصفحات: ٥٧ و٧٢ و٢٥٩.

دع عنك أنك من أهل الكفاءات	ما الفوز إلاّ لأصحاب الوساطات
هي المطايا التي يرجى الوصول بها	إلى منال مطاليب وغايات

وإذا كان طالب «الواسطة» من أصحاب الكفايات، فإن مما يزيد ألمه أن يتعلق بأهل الجهل، ويحتمي بهم، ولا يجد طريقاً غيرهم:

اختر لنفسك ذا جاه ومنزلة	وكلهم جاهل جمّ الحماقات
وانسج حواليه أثواباً منمقة	من المديح كما يهوى جميلات
زيّنه في ناظر بالحمق ممتلىء	وكن له حين يرنو خير مرآة
تنل على كتفيه ما طمحت له	من دوحة المجد أغصاناً رفيعات[١٦]

ولا يغيب عنا الطابع التهكمي الساخر في القصيدة، وكيف ارتبطت الوساطة بالنفوذ الجاهل، ومن ثم أثمرت النفاق الاجتماعي والزيف الأخلاقي. وفي دواوين عبدالله سنان سنجد هموم عصره ماثلة، فله اهتمام خاص بتصوير المتغيرات والهموم الاجتماعية. إنه يهاجم «الشباب المائع»، ويطلق عليه النفاية المتسكعة[١٧] ويذم الخمرة وانتشارها، ويدعو إلى التوفير، ويتفوق فنياً حين يغادر التقرير إلى التصوير في «أثرياء النفط»[١٨] و «الموظف»[١٩]، ويوجّه نقده اللاذع برسم صورة كاريكاتورية قاسية الملامح، فها هي ذي شوارع لندن تفيض بهؤلاء الأثرياء النفطيين:

ملئت شوارعها من الشذاذ والمتصابية

(١٦) من ديوانه «أغاني ربيع» ص ٤١.
(١٧) من ديوانه: البواكير ص ٧٥ و١٨٦.
(١٨) من ديوانه: الله. الوطن ص ١٦٦.
(١٩) من ديوانه: الإنسان ص ٥١.

حتى ابن تسعين تحيط يداه خصر الغانية

. . . . .

ونساؤهم متبرقعات كالسعالى الضارية

يلعبن بالآلاف والمسطول يغدي الغالية

. . . .

وباب الشعر الاجتماعي، والدعوة إلى الاصلاح، لا نهاية له، ويمكن أن نجد عند شعراء آخرين فنوناً منه متوارية في إشارات رمزية وتضمينات ذكية.

**٣ ـ التمرد:**

وهو خطوة ثانية بعد الإحساس بالاغتراب، ومن ثم قد يقترنان عند شاعر، وقد يظل الآخر يشكو العزلة دون أن يتجاوزها إلى التمرد. هذا فضلاً عن أن للتعبير عن التمرد وسائل شتى. فقد كان تمرد العسكر ـ على سبيل المثال ـ سلوكياً وفنياً حين يصور مجالس شربه ومغامرات عواطفه الجامحه، في حين يكتفي شاعر مثل صقر الشبيب بتصوير غربته العقلية الروحية، في هيئة مفارقة لا أكثر:

أرى عقلي يخالف من رفاقي    عقولاً حين تنظر في الأمور

فكم أمر يسبب لي اكتئاباً    أراه عندهم سبب السرور

وكم داع إلى الآثام عندي    لديهم عدّ داعية الأجور[٢٠]

ولكن الجيل التالي، بدءًا من أحمد العدواني له طريقته الأكثر فناً في التعبير عن تمرده، ولعله متأثر بموجة التمرد في الشعر العربي الحديث،

(٢٠) ديوان صقر الشبيب ص ٢٩٤.

وبخاصة كما يجسّدها شعراء الحداثة مثل السياب وصلاح عبد الصبور. إن صور الرفض والتمرد في شعر أحمد العدواني تدل على خصوبة نفس هذا الشاعر ومقدرته التصويرية وقلقه الروحي. قد يلوذ بصور الماضي: «سلمت يا عمتنا النخلة» أو يوجه رسالة تحذيرية إلى جمل: «إياك يا صديقي الجمل»، أو يتوحد والطلل رافضاً لزحف الزمن:

لقد دارت بي الغربة     من منفى إلى منفى

. . . . .

ألا يا أيها المهجور يا طلل
أنا مثلك، بل أنت ـ
كما شاهدت لي مثل،
أنا طلل من الأشواق في الآفاق ينتقل

غير أنه ـ بعد رفض طويل متنوع الأسباب، يقرر التمرد.. الرحيل، بل إن قصيدته «من أغاني الرحيل» تبدأ بإعلان أنه رحل بالفعل، منذ سنين، ولم يزل يرحل:

ضقت بنفسي بينكم مرارا
ضقت بكم جوارا
ضقت بكم ديارا
تجمدت مشاعري
وماتت الدهشة في وجداني
وصار كل ما أسمع أو أرى
مكررا مكررا[٢١].

(٢١) الاقتباسات من ديوانه: أجنحة العاصفة، وهي على الترتيب من الصفحات: ١٠٢، ١٣٠، ٧٩، ١٠٩.

وفي ديوان الشاعر علي السبتي رفض وتمرد عالي النبرة، يتجاوب مع أحمد العدواني[٢٢] ويتجاوزه من حيث لم يسلم السبتي باليأس، لم يرحل رفضاً أو تمرداً، وإنما يندد ويحدد، ثم يحلم ويدعو إلى التغيير. يتجلى هذا في قصائده: «رباب»:

يغد تثور الأرض ثورتها، فتقتلع الجذور
وتعود للدنيا الشموس وضيئة الدم والإهاب

وفي «بيت من نجوم الصيف» ورغم سذاجة الفكر الثوري وشطحاته العاطفية التي أودت به إلى مضيق الهزيمة، فإنه لا يزال يترصد فرصة:

أنا يا حلوتي إن شبت النيران
فلي مطري الذي لم تعرف الغدران
يحيل خرائب الدنيا بعينيْ حلوتي بستان
أنا باق وبيتي لم يزل فينان
أشد يدي على كفيك نحطم ما بنى السجان
ونخلع حائط الزنزان
ونحفظ عشنا أبهى من النسرين والريحان
وتشرق في سماءينا شموس ثرّة الألوان.

أما في «الليل في المدينة» فنغمة اليأس هي الغالبة، وكذلك الأمر في

(٢٢) بل إن علي السبتي يهدي قصيدته: «مدينة ناسها بشر» إلى أحمد العدواني «الشاعر الذي يفهم ما يقول». وهذه القصيدة أكمل صور التمرد عند السبتي. انظر: «بيت من نجوم الصيف» ص ١٣٦.

«عودة إلى الأرض الخراب» غير أنه يسترد إيمانه بالمستقبل وإن يكن غارقاً في إحباطات الحاضر، في قصيدة: «مدينة ناسها بشر» التي تحمل أعنف هجاء لمدينته، يختمه بأن يتمنى زوالها:

أود يا مدينتي لو أجمع الحجر
وآمر القدر
فيغسل المدينة التي أحبها
من البشر[٢٣].

ومهما يكن من أمر التمرد عند هذا الشاعر، فإنه ما لبث أن خفت حدته في ديوانه الثاني، بل يكاد ينحصر في همومه الأسرية، في علاقة رمزية بهموم وطنه ـ على أحسن الأقوال ـ كما في قصيدة «فترة استراحة»[٢٤]. التي يحمل فيها هموم جيلين، إذ يعاني، ويراقب ولده الذي يحفظ أشعاراً فارغة، ويكتشف أنه يحفظها ليفوز بجائزة مادية من مدرس اللغة العربية، غير أنه يحاول أن يمنح القصيدة امتداداً قومياً فتنوء به ولا تقبله، لأن الرؤية منذ البداية منحسرة. لكن السبتي، مع العدواني، على أية حال، يمثلان أصدق الرؤى والدوافع، صعوداً وهبوطاً، بالنسبة لهذا المستوى السيكولوجي والسياسي في شعر التمرد في الكويت.

**٤ ـ الشعر القومي:**

وهو يأخذ اتجاهات شتى، ويحتل مكانة بارزة من الناحية الكمية،

(٢٣) القصائد جميعاً من ديوانه الأول «بيت من نجوم الصيف»: الصفحات: ١٨، ٢٨، ٣٩، ٥٧، ١٣٦ الطبعة الأولى ـ دار الطليعة. بيروت. وانظر أيضاً: قصائده بعنوان: سدوم، للنيل والقاهرة، إلى مسافر في وداع فاروق شوشة.

(٢٤) من ديوانه: «في الهواء الطلق» ص ٦.

وأحياناً من الناحية الفنية أيضاً، وبخاصة في الستينات إبان بزوغ وارتفاع نجم عبد الناصر، وهذا واضح تماماً في أشعار أحمد السقاف الذي يوشك شعره أن يختص - في جوهره - بإعلاء مبادىء القومية، والتنديد بخصومها، وما يستتبع هذا من حفز الهمم والتغني بالماضي القومي. يشاركه في نزعته تلك شعراء آخرون مثل عبدالله حسين الرومي، وخليفة الوقيان.

قد تتجلى القومية في الإشادة بالمبدأ، وقد تأخذ طريق التغني بالعواصم العربية، وإضفاء الجمال على الطبيعة في بلاد عربية غير بلد الشاعر الكويتي، مثلما نجد عند الوقيان من قصائد عن بيروت، وبغداد، وفي ديوانه الثاني «تحولات الأزمنة» يتأصل هذا الاتجاه في قصائده عن العراق وحربه مع إيران، وفي قصيدة «الخفافيش» المهداة إلى المعلم صلاح الدين البيطار، والأخرى «إلى أبي يعرب» المهداة إلى شفيق الكمالي. وفي كافة هذه القصائد يحمل على الشعوبيين، ويذكر بألاعيب البرامكة، وبخاصة في قصيدة «القضية»:

وأرى «بابك» في الحفل سعيداً　　يحتسي نخب انتصار الخرمية
وبنو العباس في كل سرير　　يعشقون الأرض كأساً وصبية[٢٥]

وفي الشعر الكويتي قصائد عن جميع البلدان العربية تقريباً، من عدن إلى الرباط، ما من عاصمة أو بلد إلا وفيه قصيدة لشاعر كويتي، وهذا له مغزاه لا شك. هذا فضلاً عن قضية فلسطين، التي تحتل مكانة أولى عند شعراء الكويت منذ فترة مبكرة، حتى لنجد للتقسيم والاضرابات المبكرة في

---

(٢٥) من ديوان تحولات الأزمنة ص ٤٨.

فلسطين صدى في أشعار الشبيب، والعسكر[٢٦]، وهي الفكرة المتسلطة عند السقاف وعبدالله حسين. كما يشير كتاب الدكتور خليفة الوقيان: «القضية العربية في الشعر الكويتي» إلى قصائد لعبدالله سنان، وهي تتجاوز ما أشار إليه الكتاب المبكر، ومحمود الأيوبي، وعبد المحسن الرشيد.

## ظاهرات فنية

وهي المقابل للجانب الموضوعي، وستعرض لأربع من القضايا الفنية التي تتصل بالشكل، وأولها لغة الشعر، ثم صوره وأثر البيئة الخليجية فيها، ثم بناء القصيدة، وما يتعلق بهذا البناء من التركيب الموسيقي، وأخيراً: شاعرات الكويت.

### ١ ـ اللغة:

ولسنا نقصد لغة الشعر، أو اللغة الشعرية، بل لغة الشعراء في الكويت، وسنجدها تعكس عبر قرن من الزمان تطوراً هائلاً، في اختيار المفردات، وصياغة التراكيب، والتصرف في الدلالات. وهذا التطور الواضح يوازيه خط مضاد، حيث تجد المستويات المختلفة للتعبير في كافة المراحل تقريباً، وهذا يعني أنه بمقدار ما أن قوانين التطور تترك أثرها الشامل على اختيارات الشعراء اللغوية، بمقدار ما أن موهبة الشاعر ومنابع فنه، أو قدوته

---

(٢٦) في ديوان صقر الشبيب قصيدة عن انتهاء الاضراب في فلسطين ص ١٣٧ وقصائد أخرى عن الوحدة بين مصر وسوريا ص ١٢٣ وص ١٠٥، وعن الجزائر ص ١٥١، ويمدح الثعالبي ـ الزعيم التونسي ـ باعتباره قائداً قومياً ص ٥٥ و٩٤، ويغني لثورة مصر ص ١٠٩. أما العسكر فالقضية القومية عنده أقل وضوحاً، وهي تنحصر عنده في قصيدة قالها في استقبال وفد المعلمين الفلسطينيين في الكويت.

الشعرية، تترك أثرها أيضاً. فأشعار عبدالله سنان، هي امتداد في لغتها وطريقة تصويرها لأشعار خالد الفرج، وكذلك أشعار عبدالله النوري، هي استمرار لأشعار الفقهاء مثل الدحيان والشبيب. ولكن هذا الأخير له أكثر من مستوى، يهبط أحياناً إلى المستوى النثري والتكلف، وأسوأ ما يكون هذا في الغزل، حين يقول في مطلع قصيدة:

هل أتى زينب ما بي قد نزل لنواها من سقام وعلل

على أن شعره بشكل عام كثير الضرورات، وخير منه شعر عبدالله الفرج، الذي يرتفع بشعره العامي إلى ما يقارب تركيب العبارة الفصيحة، مثل قوله:

دع الشوق يا من ينصر الشوق بالهوى أجابت دموعي فوق الأوجان هتاف
على فقد خلان عزيز مزارهم هل الجود من تافي لي حقوق وتكافي[٢٧]

وشعره الفصيح سلس بأكثر مما استطاع الذين جاؤوا من بعده، أما خالد الفرج، وعبدالله سنان فالمعجم اللغوي عندهما فقير جداً، والنثرية شائعة، والضرورات ليست نادرة.

إن اللغة تأخذ مداها كرمز، وتكوين صوتي عند شعراء الجيل الحالي، بدءاً من أحمد العدواني، ولا يعني هذا عدم وجود أخطاء. إن مفردات مثل: السمار - الخمرة - الكأس - الصنم - مجالي الأنس - الحقيقة - الطريقة - الشك - الغربة - المرآة - المنفى، ومشتقاتها من القاموس المتشعب في قصائد العدواني.

---

(٢٧) من ديوان عبدالله الفرج، وانظر هذه النماذج وغيرها في كتاب الشعر الكويتي الحديث ص ٨١ وما بعدها.

ويستخدم محمد الفايز ضمير المخاطب بتوسع، محيياً تقليداً عربياً عريقاً، فيقول:

وقد يخزك ظفر في مصافحة     شوك الصحاري كأشواك الجنينات(٢٨)

ويقول في هجائية من أهاجيه:

ستنفضك الشواطىء عن قريب     كما نفضت صحاراها الضباعا(٢٩)

ومعجم لغة الفايز يتجلى في أحسن صوره في «مذكرات بحار»، وتتردد فيه الإشارة إلى الحصير، والعطور، والضرير، والجدري، والقنديل، والقلادة، إلى آخر هذه المفردات التي تجسّد العالم القديم.

وكذلك يتكرر عند خليفة الوقيان وصف الشيء الجميل بأنه شفة الجمال.. أو شفة الزمان، كما وصف بغداد:

بغداد يا شفة الزما     ن البكر، والوجد المصفّى

**٢ - الصور وأثر البيئة:**

وهذا جانب لم يدرس أيضاً، مع بزوغه في قصائد كثيرة في الشعر الكويتي، وقد نجد عليه أمثلة عند الشعراء في القرن الماضي أو أوائل هذا القرن، لكنها ستبقى قليلة إذا ما قيست إلى فن الشاعر المعاصر، والتعليل هنا يرجع إلى وعي الشاعر بصناعته، وتطلعه إلى قدوة فنية، فالاعتماد على التراث القديم أصبح محدوداً، ولا يتخذ مثالاً يحتذى، حتى وإن اتخذ مصدراً لتعلّم اللغة والتصرف في المعاني. ولا نريد أن نكرر الوقوف عند

(٢٨) لبنان والنواحي الأخرى ص ٦.

(٢٩) من ديوانه: حداء الهودج ص ١٠.

بعض الأسماء، ولكن لن يفوتنا أن نشير إلى بعض صور العدواني. وإن يكن هذا الارتباط بالبيئة الطبيعية قليلاً، ومنه هذا الاقتباس من «شطحات في الطريق»:

يا ريح حتّام الغبار يلفني ... من لي بريح غير ذات غبار
أوكلما قاربت صفو شريعة ... طمّت عليّ سحائب الأكدار
لا، لن أحيد عن البذار وإن رعت ... زرعي الجراد بجيشها الجرار

إن هجمات الريح المغبرة على الكويت ليست بالشيء النادر، كما أن سحابات الجراد التي تأكل الزرع لا تزال من ذكرياتها القريبة.

على أن الشاعر محمد الفايز يوفق في صور هي الأكثر غزارة، وتنوعاً وانتماءً إلى البيئة. دعنا من أنه يطلق على أحد دواوينه «حداء الهودج»، وفي هذا الديوان بالذات صور كثيرة هي صدى للبيئة الخليجية. يقول متغزلاً:

بها دفق كما انهارت شطوط ... له مرح إذا التفتت وغنج

والشطوط لا تنهار إلاّ في التربة الرملية، وهذا من مشاهدات الشاعر. أما إذا هجى، فإن التهديد بالطرد أو توقع التشرد يأخذ صورة العلاقة بالبحر، في المشبه، والعلاقة بالصحراء في المشبه به، وهما ركنا الحياة في الكويت القديمة، وأكثر نواحي الخليج:

ستنفضك الشواطىء عن قريب ... كما نفضت صحاراها الضباعا

. . . .

خسئت فلن تجفّ عروق أثل ... ولا جبل بحرّ الشمس ماعا

أما بيت الحبيبة، فإنه حصين أكثر من قلعة:

لم يكفه سور كأن حجاره أصداف قرش جائم بطلائه

ويقول عن مكة وبعض ما تعرضت له من حوادث:

لئن أدخلوا ما أدخلوا من حديدهم ففيه لكم رمل وفيه لكم صخر
وعشب فلاة روضت جوع ناقة وريش صقور لا يزال لها وكر

صور الفلاة والرعي والصقور مما يتردد في شعر الفايز، ولكن هذه صورة بارعة ونادرة، جاءت من حياة الرعي أيضاً:

وخلخال يغوص بضوء ساق له دفق كما يرغو الحليب

وفي «لبنان والنواحي الأخرى» يعبر عن مأساة لبنان بما يليق به، في عنوان هو صورة «نزيف في كوكب»[٣٠]. ثم تقول الأبيات:

بكيت على الأشجار لما رأيتُها تعاني هموم البائس المتعذّب
كساها ذبيح الطير ريشاً فبدلت ملامحها من نثره المتخضب
ونحت مع الأنهار لما توقفت عن السير أو ضاعت ببيداء سبسب
لقد بدّلوا ما بدلوا من جلودهم كلوح سفين عالقات بطحلب
عروقهم مثل الصلال تفرعت بأجسادهم ذات الدم المتقلب

إن الأشجار هنا هي الأطلال المأثورة في التراث، والشاعر يقف عليها ويبكيها، وهو يختار أطلاله لتناسب طبيعة لبنان، لكنها تناسبه بقوة أكثر، من حيث هي تلفت انتباهه وتعتبر من أعز مقتنيات ذاكرته عن أيامه في لبنان، ثم تأتي هذه الصورة الجديدة النادرة: أشلاء الطير وريشه المتطاير وقد كسا الأشجار.. إنها هنا أشبه بأشجار عيد الميلاد وقد تعلق بها نديف الثلج، لكن

(٣٠) من ديوان: لبنان والنواحي الأخرى ص ٤٠.

الإحساس هنا ضدي تماماً، والصورة أيضاً مستمدة من بيئة تعتمد على صيد الطيور في الحصول على الطعام، من بين ما تعتمد عليه، والنوح على الأنهار كالبكاء على الأشجار، وإن اختار الفعل المناسب في كل مرة، فما أشبه النوح بالخرير، وما أشبه البكاء بعويل الريح في الأشجار الشتائية العارية، غير أن أنهار لبنان من الهوان بحيث لا تلفت انتباه الغير، إلاّ أن يكون من أبناء الصحراء، ومن ثم جاء الربط بين النهر والضياع في الصحراء. ثم تأتي هذه الصورة «البحرية» للجلود المتبدلة، وقد تراكمت عليها القذارة وضاع لونها الأصيل، فأصبحت كلوح سفينة علق بها الطحلب، و«اللوح» يترك إحساساً بأنه من خشب، وهي السفن التي شاع استخدامها في الخليج حتى توقف الاهتمام بها. وهكذا اجتمعت الصحراء والبحر في تكوين هذه الوثبة الشعرية بكثير من التفوق الفني.

وعند يعقوب السبيعي نجد إلحاحاً على صور الروض والبستان والغابة، وهي عنده علامات الحب والنشوة، نجدها بخاصة في ديوانه الأول، ومنه نجد في قصيدة «تساؤلات» هذا المطلع:

| | |
|---|---|
| **كيف تبدو اليوم أرضي مجدبة؟** | **وهي ملء الأمس حبلى معشبه** |
| كيف مات الحقل؟ أو كيف اختفى؟ | تاركاً أطياره في مسغبه |
| كيف غاض النهر؟ هل جفّ لكي | تعصر الصخر وتحسو الأتربة |

وهذه التساؤلات الحزينة حول فقدان الحب والتوافق في الحياة، تصدر كلها عن هاجس الخوف من الصحراء، وفقد اللون الأخضر. إن التساؤل عن الحقل «كيف اختفى»؟ لا يرد على خاطر غير صحراوي، حيث يمكن أن «تختفي» الخضرة لا أن تذوي على مهل، ثم هذه الإشارة إلى احتساء التراب

واعتصار الصخر.. إنها إشباع لهذا الفزع من الجفاف. وفي سياق القصيدة يقول:

يا صحاري الليل يا أرضي التي     ترفض الماء لتبقى مجدبة[٣١]

وهذا وصف مشاهد للتربة الرملية أو الصخرية القاسية التي لا تنبت شيئاً حتى لو تكلف أصحابها اعتصار الماء لها.

وهذا على أية حال باب كبير يحتاج إلى استقصاء كامل، ورصد يراقب تطور هذا النوع من الصور، لا نقول المائية، وإنما: تلك التي تصدر من دوافع سيكولوجية خاصة، قد استقرت في العقل الباطن، وتشكلت في حدود التجربة المشاهدة ومعاناة الحياة في منطقة الخليج، وخارجها.

**٣ ـ بناء القصيدة:**

وشعراء الكويت لم يعرفوا غير شكل القصيدة قالباً ينظمون فيه أفكارهم ومشاعرهم. هناك استثناءان لا يكفيان لتغيير هذا الحكم، ونقصد تلك المحاولة المبكرة التي قام بها أحمد العدواني حين نظم مسرحية «مهزلة في مهزلة»، وهي عمل محدود الإمكانات ينكره صاحبه[٣٢]، والاستثناء الآخر جاء بعد ذلك بأربعين عاماً، صنعه القاص سليمان الخليفي، الذي اتجه نحو

---

(٣١) قصيدة «تساؤلات» من ديوان: السقوط إلى الأعلى ص ٧١ منشورات دار السلاسل. وهناك صور أخرى لدى يعقوب السبيعي تنتمي إلى ما نحن بصدده، من مثل:

عيناك إطلالتا بحرين قد عصفا     بزورقي وهو فوق الطين منقلبٌ

وهذا الزورق المقلوب على الشاطىء لا تجده إلاّ حيث يكثر أصحاب حرفة الصيد.

(٣٢) مهزلة في مهزلة: مسرحية شعرية نظمها أحمد العدواني، واقترح فكرتها حمد الرجيب حين كانا ضمن البعثة الدراسية للكويت في القاهرة، وقد مثلت في بيت الكويت بالقاهرة عام ١٩٤٨ ـ راجع كتاب: الحركة المسرحية في الكويت. لصاحب هذا البحث.

الشعر أوائل الثمانينات، بعد جهود مذكورة في الإطار القصصي، وذلك حين نظم «الغزال»[٣٣]، وهي حكاية ساذجة مثيرة، لها طابع حواري درامي، يجعلها أصلح ما تكون أن تعرض مقترنة بالألحان وحركات الرقص، فهي نواة لأوبريت ناجح لو أتيح لها من يهتم بها، ويخفف من إيغالها الفلسفي.

فيما عدا هاتين المحاولتين لا نجد أمامنا غير قصائد، وقد يعني هذا أن التراث الشعري الغنائي لا يزال هو الأقوى تأثيراً في الجزيرة - مهد هذا الشعر - وقد يعني عدم الرغبة في بذل الجهد، كما قد يعني أن «الانفعالية» هي الغالبة، مقترنة بومضة الخاطر التي تصلح دافعاً لقصيدة، ولا تغري بالعكوف على فكرة وتصور، ليتشكلا في عمل درامي. على أن لدينا قصائد مطولة، مما يتسامح في وصفه بالملاحم، قد تبلغ المائة بيت وقد تتجاوزها، كما في قصيدة «الوحدة» لخالد الفرج، التي غنّى فيها لآل سعود، وعظم جهدهم لتوحيد الجزيرة، وله مطولات أخرى. كما نجد عند صقر الشبيب مطولات أيضاً، أفسدها التزيّد، كتلك القصيدة التي حكى فيها حكاية عنز تأكل الكتب، ولأحمد العدواني «شطحات في الطريق»، وهي أحق القصائد المطولات في الشعر الكويتي باسم «الملحمة».

على أننا نجد لدينا حصيلة مناسبة من الشعر القصصي، وهو عند الشاعر محمد أحمد المشاري أوضح نهجاً في تركيبه، واتباعاً لمنهج شوقي في بناء الحكاية الشعرية على لسان الطير والحيوان[٣٤]. ولعبدالله سنان

---

(٣٣) وقد نشرت «الغزال» ضمن ديوانه: «ذرى الأعماق».

(٣٤) ليس للشاعر محمد أحمد المشاري ديوان، وقد اخترنا له عدداً من القصائد ضمن كتابنا: ديوان الشعر الكويتي ص ٣٣٥ - ٣٤٩ ولا يزال - على ندرة - ينظم حكاياته مستهدفاً المبادىء الأخلاقية والقيم التربوية، على طريقة شوقي، الذي استهدى بدوره طريقة الشاعر الفرنسي لافونتين.

مشاركة واضحة في هذا الفن، ولكنه لا يبلغ ما بلغ المشاري من التوفيق. في «السيل والجرذان» يصور الغرور القتال، وفي «الليث وصاحباه» وهما الذئب والثعلب، ينزل الأسد عقوبته الصارمة بالذئب، مما يحمل الثعلب على أن يحكم بالصيد كله للأسد دون قسمة، فقد اتعظ بما جرى للذئب حين حكم بتوزيع الحمار والغزال والأرنب على ثلاثتهم. وهذه الحكاية مأخوذة من «كليلة ودمنة»، وليس للشاعر فيها غير النظم، لكنه نظم جيد يناسب هذا النوع من الحكايات.

وفي «الذئاب والغزلان» ينتهي إلى درس أخلاقي مؤداه أن الخصم لن يكون صديقاً:

يا قوم، يا إخوان، يا أصحابْ  العقلَ والمنطق والصوابْ
أليس هذا منتهى المحالِ  أن يعطف الذئب على الغزالِ!؟

الحكاية لها أصل تراثي أيضاً، ولكن الشاعر المشاري تصرف فيها تصرفاً بديعاً، منحها المغزى السياسي والأخلاقي المناسب.

إن القضية الجديرة بالعناية فيما يتعلق ببناء القصيدة هي إحكام هذا البناء من خلال انتقاء عناصر تكوينه بحيث تتداخل التأثيرات وتتوحد. لقد أصبح وقف القصيدة على غرض واحد أمراً مقضياً قبل أن ينهض الشعر في الكويت، ولكن «الغرض الواحد» لا يعني دائماً أن القصيدة قد أحسن بناؤها، فهذا يتطلب وعياً في انتقاء الكلمة، ونظم الصور في شبكة منتشرة على مساحة القصيدة، وذكاء الدمج والتوليد ما بين الأفكار الجزئية، واختيار الإيقاع المناسب وزناً وقافية، أو تنويعاً في الأوزان والقوافي إذا ما كانت هناك ضرورة فنية.

إن «شطحات في الطريق» تصلح نموذجاً لهذا التوحد، وعلى الرغم من أن أحمد السقاف في قصائده القومية يجمع ـ أو يحرص على أن يجمع ـ كل هموم الأمة العربية في القصيدة الواحدة، فإنه ينجح في صنع السياق الذي يصنع إطاراً يوحد معطيات القصيدة في النهاية. قصيدته «في مهرجان تونس» تصلح مثلاً لما نريد. عنوانها يدل على أنها انطباعات وخواطر، ولكنها تظل في حدود فكرته الأساسية، أو بلغة «كولردج» ـ في خضوع كامل للشعور المسيطر:

إن تعاتبنا فما يجدي العتابُ ليس بين العين والقلب حجابُ

ومن هذا المطلع الغنائي الذي يفتح باباً واسعاً للقول، يحيّي أبناء تونس، ويطري جنتهم الخضراء، ثم تأخذ فلسطين وقضيتها القومية مكانها البازغ المعتاد في قصائد السقاف، على أنه يعود إلى تونس، فيحيي نضال بنزرت، ويجعل هذا خطوة نحو قصور النضال العربي، ويستنهض ـ من ثم ـ الهمم العربية. إنك لا تصل مع السقاف إلى النهاية، حتى يضرب المثل بانتصار فيتنام، ورفض قائدها «جياب» للذل، وتحرير بلده من غاصب قوي. يجعل من هذه الإشارة مقطع القصيدة، وهو بعيد تماماً عن مطلعها، ومع هذا فإننا نتلقاه بانفعال وتجاوب طبيعيين. إن النزعة الخطابية، ولهجة التحريض، تعملان عملهما في إثارة متلقي شعر السقاف.

قد يكون هذا غير ما عناه النقد الحديث بتوحد عناصر القصيدة. وهو ما نجده في هذا المقطع من مطلع قصيدة ليعقوب السبيعي:

هاك صدري لا تخافي من شحوبي وارتجافي
هاك صدري فهو أظمى لك من رمل الفيافي

أنضجتني لك نيرا ... ن التمادي في التجافي

واعتصاري لك ماء الـ ... ـقلب كي أخفي جفافي

وذهولي وارتياعي ... ثم خوفي أن تخافي[٣٥]

لسنا نقصد علاقة الصور بصانعها أو مبدعها، وصلة هذه الصور بالبيئة.. إننا في «البناء» نبحث في العلاقات التبادلية لعناصر البناء الشعري، أي علاقات الكلمات والصور فيما بينها. في هذا المقطع «الوثبة» نجد العلاقات النفسية، والصوتية واضحة ما بين الشحوب، والظمأ، والرمل، والفيافي، النضج، والنيران، والجفاء، والاعتصار، والماء، والجفاف، والذهول، والروع. ولهذا نحكم بأن مثل هذه الوثبة شيء نادر وموفق إلى حد كبير. وقد يؤخذ عليه شيء هام، وهو أن القصيدة لم تستمر في إطار هذا المستوى من رعاية العناصر: اللغوية، والصوتية، والتصويرية.

يتحقق هذا المفهوم للبناء في قصيدة خليفة الوقيان «رسالة إلى مخبر بدوي»[٣٦] وفيها يبدو المخبر مكشوف القناع، ضحية بائسة، إذ هجر حياته القديمة الأليفة. وعلى مساحة القصيدة نجد رموز الحياة البدوية من القهوة، والكوخ المهدم، وكرم الضيافة، ويناديه: «يا أنشودة الحداء» و «يا أريجاً من عرار الأرض». ثم يظهر فعل الطبيعة فيه:

حفرت في وجنتيه

غضبة الريح ندوبا

---

(٣٥) قصيدة: «لا تخافي» من ديوانه الثاني: «مسافات الروح» ص ٩.

(٣٦) من ديوانه الثاني: «تحولات الأزمنة» ص ٦١.

ويـدعوه إلى أن يتـرك مهمته التعسـة ويستـرد حيـاتـه القـديمـة وحلمـه السعيد:

واحلم بما قد كنت تحلم
بالربيع الأخضر الضاحك
بالأمطار
بالسرح المسوّم
بابتسام البدر في الأفق
كمعشوق تلثم

إننا في هذه القصيـدة إزاء معجم شعري مـوحد، تجـاوبت كلماتـه مع صوره، وحققت إيقاعـاته طبـع الحداة، وأهـداف غنائهم وهـو العالم الحلم، والوصول إلى الحبيبة.

**٤ ـ شاعرات الكويت:**

لا نـريد بهـذه الإشارة المجملة إلى الأنغـام النسائيـة أن تحقق أكثر من توسيع الإطار بما يجعـل صورة الحـركة الشعـرية في الكـويت كاملة الـرتوش والملامح. من الطبيعي أن يتأخر شعر المرأة في الكويت، بل أن يكون قليـلاً محدود الأغراض، للأسباب التي تجعله كذلك على المستوى العربي العـام. بعض الشاعرات انصرفن عن الشعر ـ الـذي كان بـداية ـ لسبب أو لآخـر مثل الدكتورة كافية رمضان، التي اجتذبتهـا الدراسـة الجامعيـة، وكانت قـد بدأت رحلتها مع القصيدة[٣٧]. وكذلك ليلى العثمان التي نشرت محاولاتها المبكرة

---

(٣٧) انظر ما اخترناه لها في كتاب: ديوان الشعر الكويتي ص ٣٣٧.

في كتاب بعنوان «همساتي» ثم ما لبثت أن أنكرته، واتجهت إلى القصة القصيرة. أما الدكتورة سعاد عبدالله المبارك الصباح فقد نشرت ثلاثة دواوين من تجاربها عبر عشرين عاماً، وهي متاحة للقراءة.

أما الأقلام النسائية الجديدة ففي مقدمتها الشاعرة نجمة إدريس، والشاعرة غنيمة زيد الحرب، والشاعرة جنة القريني، والشاعرة خزنة بورسلي التي صدر ديوانها الأول «أزهار أيار» هذا العام.

إن نجمة إدريس التي تعيش في لندن منذ خمس سنوات أو تزيد بغية الحصول على الدكتوراه في الأدب المقارن، من خلال عزلتها عن مهدها ومجتمعها تبدع تجارب وصوراً نادرة، تنبع من هذا القلق الذي يتحول مع العزلة إلى خوف وحزن، ويأخذ صوراً شتى تتشكل فيما يناسب تجربة الحياة الواقعية التي تعيشها في لندن. قصيدة «الدبابير وشباك البحر»[٣٨] تجربة نادرة وفاتنة فنياً، ليس لأنها تعبر عن قلق الأنثى العربية المحاطة بسياج الانتماء، فهذا القلق ومصادره معروفان، ولكن اختيار الصور، وتسلسلها في بناء، وامتداد السطر الشعري بحيث يجسّد الإيقاع المطلوب تدفقاً وسرعة، أو جموحاً وبطئاً، هو ما يمثل نقطة الامتياز في هذه القصيدة:

منذ سنة
والدبابير تغزو غرفتي
تنسلّ بنشاط من فتحات الباب وثقوب الشبابيك
تتواثب طازجة من منافذ الذاكرة المتسكعة في غبش الدهاليز
ومن ملامح الصور التي تركض عارية القدمين فوق السقف والستائر

(٣٨) نجمة إدريس. الدبابير وشباك البحر ـ قصيدة ـ مجلة البيان ـ العدد ٢١٠ سبتمبر ١٩٨٣.

هذا هو المطلع المثير للقصيدة، بين المحدد واللامحدد زمنياً تبدأ، فنعرف مصدر القلق، وليس تاريخه. ثم تظهر الدبابير الحمراء الغريبة (إنه لون الانجليز أيضاً) لتغزو الغرفة وتثير فيها الرعب، ولنا مع الغزو تاريخ مهول. تنسل بنشاط، تتواثب طازجة. إنها تكشف الرمز فتجعله أيضاً بين بين: إذ تنسل من فتحات المكان، ثم تتواثب طازجة من الذاكرة، فهي دبابير تنبع من النفس. وهنا يتكشف المصدر الثاني للقلق: الذكريات، حين تتسكع الذاكرة بإغراء العزلة والصمت في دهاليز الماضي الذي لا يريد أن يُنسى، إنه في الغبش وليس في الظلام. هذا الوصف الجديد المرعب، المفعم بالحياة الوحشية، وتعني وصف الزنابير بأنها طازجة، هو ملك خالص لهذه الشاعرة، لم تسبق إليه. وكما تستدرج الذكريات بفعل استعادة الماضي، فإنها تتداعى بفعل المكان (بعد الزمان) فكل ما حولها في غرفتها يذكرها بحرارة الحياة، التي تفتقدها.

وهنا يأتي المقطع الثاني:

منذ سنة<br>
والدبابير تندس بين أوراق دفاتري المهترئة<br>
وتنام مع العقارب المحنطة في طيات الكتب<br>
وكنت كلما سمعت رقصها البدائي<br>
وشممت عفونة الولائم القديمة التي تولم كل ليلة<br>
أنكس رأسي بانكسار<br>
وأبكي!!

لا يزال الزمن يفعل فعله.. السنة التي لا تريد أن تنتهي، والقلق يقفز من كل مصادر الطمأنينة والنور، من الدفاتر والكتب. وإذا كانت الدبابير

طازجة تتوالب، فالعقارب محنطة، إنها المخاوف «الغريزية» «التاريخية»، يجذبها ـ بقانون التداعي ـ رقص الدّبابير. ها هي ذي الفتاة العربية المتوحدة في غرفتها، المعزولة في صقيع لندن وثلجها، تفكر: هل أخطأت في رحلتها لطلب العلم؟ هل أعطت الفرصة للدبابير والعقارب أن تجعل منها وليمة، تجد على إمكان حدوثها أكثر من دليل، فتلتهم مدينة الضباب شبابها وجمالها، لتعود إلى وطنها ومعها التفوق الدراسي والضياع؟!

«أنكس رأسي بانكسار
وأبكي!»

عفونة الولائم ـ المصائر ـ القديمة تشعرها بهول المصير.

« منذ سنة» التي اتخذتها الشاعرة مفتاحاً للصراع، لأن الزمن هو الطرف الأساسي فيه، يساعده المكان فيما بعد، تتكرر في القصيدة عبارة «منذ سنة» أربع مرات في مقاطع متدرجة الطول، وفي كل مرة تختلف الإضافة.

١ ـ منذ سنة والدبابير تغزو غرفتي
٢ ـ منذ سنة والدبابير تندس بين أوراق دفاتري المهترئة
٣ ـ منذ سنة والدبابير الغازية تبتني أعشاشها بين طيات شعري.
٤ ـ منذ سنة. . آه، وطوفان الدبابير يغرق غرفتي بالضجيج والسواد.

هنا نلاحظ عملية الاقتراب من الضحية. إنها تغزو الغرفة، تظهر من بين الأوراق، تندس في الشعر. أصبحت طوفاناً، والضحية فقدت اليقين والوضوح. لهذا تطلق آهة الغارق في الطوفان. وكما تضيق المساحة بين الدبابير والضحية فإنها تتسع في عدد الأسطر في المقاطع الأربعة على

التوالي، وكأنها المقاومة المستميتة، أمام الهول المقبل، كأنهـا «اللسعة» التي تتحول إلى «أنين».

هـذه القصيـدة النـادرة، لهـا أشبـاه في شعـر نجمـة إدريس[٣٩]. وهي تختلف في شعرها عن رفيقات عمرها غنيمة وجنـة وخزنـة، ولكنهن معاً خيـر من يمثلن الشعر النسائي في الكويت ـ كصورة إنسـانية راهنـة، فيها الصدق، وسذاجة الفن العبقرية، والأنغام الانثوية في نفس الوقت.

(٣٩) انظر قصيدتها الأخرى: «أمام الباب الموصد» مجلة البيان ـ العدد ٢٠٣ ـ فبراير ١٩٨٣.

# الفصل الثاني

## فهد العسكر.. بداية الشعر الجديد في الكويت

**تمهيد :**

الكويت إحدى التجمعات الحضارية العربية، المنتشرة من المحيط إلى الخليج تحت أسماء جغرافية مختلفة، وإذا كان عمرها السياسي لا يتجاوز ثلاثة قرون، فإن هذا لا ينطبق على عمرها الفكري والأدبي، لأنها ـ بطبيعة تكوينها السكاني العربي ـ قسيم مشارك ووارث لكافة معطيات الحضارة العربية عبر العصور، ولكن الصلة بالتراث ـ في مجال ما ـ والقدرة على تجديده تختلف من وطن إلى آخر تبعاً لسلسلة من العوامل المتكاملة، وكذلك الأمر بالنسبة للاتصال بمنجزات الحضارة الحديثة والإفادة منها. ولقد تأخر الجانبان كلاهما بالنسبة للكويت حتى مشارف القرن العشرين تقريباً تحت ضغط مجموعة من الأسباب الموضوعية. وقد وضع خالد سعود الزيد كتاباً بعنوان: «أدباء الكويت في قرنين» استناداً إلى تاريخ ميلاد أول شاعر عرفته الكويت، وبصرف النظر في مجالنا عن صحة هذا الاعتبار من الناحية العلمية، بل عن مدى الاعتماد على شاعر واحد وافد للقول بوجود الأدب والأدباء، فإن الكتاب سالف الذكر قد حوى مجموعة من التراجم لشعراء ولدوا قبل القرن العشرين على أرض الكويت، ونماذج من شعرهم وكتاباتهم، وهذه النماذج في جملتها ستؤكد ما قررناه عن عزلة الكويت أدبياً عن

التراث العربي وعن الأدب العربي المعاصر أيضاً، وعن الحضارة العالمية من باب أولى . . . . قبل استهلال هذا القرن العشرين. سنجد مقطوعات في تعديد فوائد الصلاة ، أو وصف القهوة، أو الألغاز، وما إلى ذلك من أغراض ليست من الشعر في شيء. وستبدأ لمعات هنا أو هنالك من أشخاص حققوا بجهودهم الفردية مستوى يتجاوز قدرة البيئة لكنه يبقى دون المطلوب للقول بوجود الشعر، فضلاً عن القول بوجود حركة أدبية أو شعرية.

ويخطىء كثيراً من يظن أن نهضة الكويت الحديثة قد ارتبطت بظهور النفط، فمن قبل النفط حاولت في حدود الممكن إرساء نظام تعليمي مناسب، وإرسال بعض المتعلمين للتزود بالعلم في الاحساء أو مصر أو العراق، كما عرفوا الطريق إلى الهند بدافع التجارة والنقل البحري، مما أدى إلى تغيير الصورة القديمة نسبياً، ثم كانت ثورة النفط سبيلاً إلى التوسع الفجائي واختصار خطوات الاكتشاف والاقتباس معاً. وحين نتأمل شعر شعراء القرن العشرين في الكويت، ممن ازدهرت شاعريتهم قبل ظهور النفط وأثر عائداته على المجتمع، ومن ثم الثقافة، سنجدها تعكس هذا الطموح إلى التجديد، والإصرار على اللحاق بالعصر، ولكن القدر الذي تحقق بالفعل جاء متواضعاً للغاية، وهو ما تشهد به أشعار خالد الفرج وصقر الشبيب، وهما على رأس شعراء الكويت في الجيل الماضي. فليس هناك أي تنويع في القالب، أو محاولة تجديد في الموسيقى، وظل أولهما في إطار التقليد المطلق لشعر عصور الضعف فترة طويلة هي تلك التي عاشها في خدمة آل سعود، ثم حاول في آخر حياته أن يهتم بمجريات السياسة العربية والدولية، فجاء تعبيره الشعري عنها مسطحاً فكرياً، وفقيراً لغوياً. أما الآخر فقد حاول أن يكون أكثر رصانة من الناحية اللغوية مع اصطناع شيء من الفكر، ومحاولة

تعمق بعض المعاني الجزئية، ومن الصحيح أن الشبيب اعتبر في فترته شاعراً متحرراً من الناحية العقلية، ولكنه يبدو لنا الآن مغرقاً في التقليدية، عاجزاً عن مجاوزة إطار رسمته العصور السالفة، إلى إطار أكثر حرية وتنوعاً وقرباً هو الذي رسمه عصره.

**ثم يأتي العسكر:**

ويظهر فهد العسكر أواسط الثلاثينات، ويتأصل اتجاهه الشعري طوال الأربعينات وقد شغل الناس إبان حياته، كما شغل الباحثين بعد ذلك وإلى اليوم، وهذا مؤشر على أهميته والاختلاف على دوره في التجديد ومنزلته في حركة الشعر الكويتي معاً.

لقد فاز العسكر بأول كتاب عن شاعر كويتي حين ألف عبد الله زكريا الأنصاري كتابه: «فهد العسكر: حياته وشعره»[1] وجمع فيه ما تيسر له من شعره، وألقى بعض الأضواء على جوانب من حياته، فضلاً عن مقالات حاولت تفسير بعض اتجاهاته النفسية والفنية، نشرتها جميعاً مجلة «البيان» التي تصدرها رابطة أدباء الكويت، أهمها ما كتبه الدكتور إبراهيم عبد الرحمن محمد وخليفة الوقيان وخالد سعود الزيد وعلي زكريا الأنصاري[2]. وسنشير إلى أهم ما ورد بها حين يستدعي البحث، وهذا الالتفات المستمر إلى فهد العسكر صادق الدلالة على المنزلة الفنية التي يحتلها الشاعر، ودوره في

---

(١) طبع هذا الكتاب ثلاث مرات في أعوام: ٥٦، ٧٠، ١٩٧٢ والأخيرة هي التي اعتمدنا عليها في اقتباس النصوص والآراء.

(٢) مجلة البيان: نوفمبر ١٩٧١، نوفمبر ١٩٦٧، ابريل ١٩٦٦، مايو ١٩٧٤ وما يليه، على ترتيب أسماء الباحثين.

حركة التجديد الشعري، ويتأكد ذلك بشهادة أحد معاصري الشاعر، هو عبد الرزاق البصير الذي كتب مقالاً مهماً بين فيه ظروف لقائه الأول بالعسكر، ثم يقول: «كنت في ذلك الحين لم آلف الأفكار الجديدة أو الأساليب الجديدة في الكتابة، حتى أني كنت أرى بأن السجع هو الأسلوب المفضل في الكتابة، وكنت أعتقد أن ما يكتب في الصحف هو شيء من قبيل اللغو الذي لا غناء فيه»[3] ويسجل البصير حواراً بينه وبين العسكر له هذا المغزى، وذلك حين يسأله الشاعر عما يقرأ، وكان البصير ـ حينها ومع تصوره الخاص للثقافة الجادة ـ يقرأ بعض شروح المقامات، فكان تعليق العسكر: «هذا حسن» ولكنه هداه إلى الأساليب الجديدة، وقرأ له من شعر الأخطل الصغير، وعرفه بمجلة سركيس التي نشرت هذا الشعر، ويبدو وقع المفاجأة واتجاه رياح المستقبل الثقافي في الكويت واضحين في استجابة البصير، الذي أعجب بالشعر الجديد، حتى رجا أمين المكتبة أن ينقل له قصيدة الأخطل الصغير كتابة!!.

هذه ـ إذاً بعض دوافع الإهتمام المتجدد بفهد العسكر، ولست أبالغ حين أزعم أن شعر هذا الشاعر لا يزال يعبر عن رؤية متقدمة فنياً، وعن وعي فكري واجتماعي ناضج.

والمشكلة بالنسبة إلى العسكر (وإلى أشباهه من الشعراء الذين غلب التوتر وحدة المزاج على تكوينهم النفسي) أنه لم يفهم على وجهه الصحيح إلى يومنا هذا. من الحق أن أقلام الباحثين الفضلاء الذين أشرنا إلى مقالاتهم قد عالجت فنه الشعري كشاعر يملك قضية، وصاحب موقف، بالغ

---

(٣) مجلة العربي ـ أكتوبر ١٩٦٤.

فيه حتى صار حلماً، وتحول الحلم إلى صدام مستمر مع البيئة الاجتماعية على مستويات شتى، ولم تعط هذه الأقلام المتفهمة الجانب الماجن في بعض قصائده أو أبياته أهمية، لم تنظر إليه كشاعر ماجن[٤]، الخمر والمرأة في شعره وسيلة وهدف معاً، وإنما وضعت هاتين الظاهرتين في إطارهما الصحيح، فهما مجرد نزوة أو رمز على رغبة كامنة في التمرد وجرح الذوق العام، ذلك الذوق الذي بدا للعسكر رتيباً، أو بليداً جامداً، تحجرت نظراته عند مواطىء أقدامه، لا يستطيع أن يرفرف إلى آفاق التجديد التي شامها العسكر بذوقه الرهيف ورؤيته الطامحة. ولكن من الحق أيضاً أن هنالك ثغرات عديدة في سيرة هذا الشاعر، وفي الدراسات حول فنه الشعري مما يستوجب اهتماماً خاصاً، بعض آفة ذلك من طبيعة الوضع العام في الكويت كمجتمع صغير يرتبط بروابط التعارف والمجاملة، ويضطر الباحث فيه إلى تمويه أو تمييع بعض الحقائق أو الاحتمالات على سبيل الرغبة في تجنب إثارة الأشخاص أو إغضابهم. ومثال ذلك ما يشير إليه الأنصاري في كتابه السالف الذكر عن مجلس العسكر وكيف كان مقصد الشعراء من الشباب، بل يصرح الأنصاري بما هو أخطر من ذلك، فيقول: بل إني أعرف أن هناك من شعرائنا من كانوا يستعينون بالشاعر «فهد» في تقويم بعض أشعارهم، حيث يعرضون عليه كل قصيدة ينظمونها. . . .[٥] وإذا كان من حق الباحث أن يشعر بشيء من الحرج في ذكر أسماء من يبدون كتلاميذ أمام شاعرية العسكر المتمكنة، وأن يترك ذلك للمستقبل، فلا ندري السبب الذي يجعله لا يذكر اسماً واحداً لهؤلاء الذين كانوا يشاركونه مجلسه المرفوض اجتماعياً، ولقد

---

(٤) فيما عدا علي زكريا الأنصاري الذي ندد بأخلاق الشاعر.

(٥) فهد العسكر ص ١٠٥.

حاولنا ذلك من القصائد ومن ثنايا الكتاب فلم نجد غير الأنصاري نفسه، الذي ذكر أكثر من مرة أنه كتب بعض القصائد من إملاء الشاعر مباشرة، وغير عبد المحسن محمد الرشيد، الذي تبادل مع العسكر بعض أبيات قصيرة، ذكرها الأنصاري كما سجلها الشاعر الرشيد في ديوانه[٦]، وبالإضافة إلى ذلك لا نجد من شعراء الكويت أحداً، فهذا عبد الله السعدون ـ صديق الشاعر الذي انتحر يأساً ـ والسيد مطلق الحسيان الذي وجه إليه الشاعر قصيدة يعتذر فيها عن عجزه لسداد دين عليه، وغير ذلك لا تجد إلا شعراء من خارج الكويت، مثل المعاودة في البحرين، والعجيل من البصرة، وبهذا تظل عبارة الأنصاري «في بطن الشاعر» حقاً، ويصير قوله إن العسكر كان يملي قصائده على كثير من الأدباء الذين يحبون أن يكتبوا شعره، ليتغنوا به ويحفظوه[٧] قولاً لم يقم عليه دليل ييسر سبيل الباحثين، ويجعل تلمس تأثيره أكثر تحدداً ووضوحاً.

وإلى جانب حساسية مؤرخي حركة الشعر في الكويت سنجد حساسية الشعراء أنفسهم، أولئك الذين عاصروا فترة العسكر، سواء كانوا من رواد مجلسه أو لم يكونوا، فعلى حين يصرح خالد عبد اللطيف المسلم بأنه كان من رواد ندوة العسكر، وأنه يعتبر نفسه راويته[٨]، نجد الشاعر عبد المحسن الرشيد يتجاهل تلمذته للعسكر، مع وضوح الصلة الشخصية والفنية بينهما.

ولكن ما لا يقوله الشعراء والباحثون كتابة قد يقولونه شفاهاً أحياناً، ولقد

---

(٦) انظر: فهد العسكر ص ٣٢١، وأغاني ربيع ص ١٤٦.

(٧) فهد العسكر ص ٣٢٤.

(٨) مجلة اليقظة ١٩٦٨/١١/٢٥.

ذكر الرشيد جوانب من علاقته بالعسكر، بل قرر ـ في لقاء لي معه ـ أن قصيدته «الوساطة والمال» متأثرة بقصيدة العسكر التي يصف فيها فتاة شابة زفت إلى عجوز، ويعني قصيدة: «قاتل الله أمها وأباها»[٩]، هذا في حين ينفي أحمد العدواني وجود أي تأثير للعسكر على اتجاهه الفني أو الاجتماعي . . . ونحن ـ الباحثين ـ لسنا قضاة تحقيق، ولكن من الضرورة بمكان أن ننظر إلى الشعر الكويتي نظرة كلية، وإذا كان الباحث في حل من أن يقول أن تأثير الشعر العربي العام، خارج الكويت، وباتجاهاته المختلفة، من المهجر والشام والعراق ومصر كان أوضح تأثيراً في أجيال شعراء الكويت، من تأثير جيل منهم في جيل آخر، فليس من حق أحد أن ينكر ذلك التفاعل الداخلي، فإنكاره عناد لطبيعة الأمور، وطمس لواقع يقوم عليه أكثر من دليل!!.

ومهما يكن من أمر، ولكي ننهي هذه المقدمة، فقد أجمع الباحثون والشعراء، الذين اعترفوا بأستاذية العسكر لهم وتأثيره فيهم، والذين جعلوا من أنفسهم جزءاً قائمة بذاتها، على أهمية هذا الشاعر الفنية، وأنه شاعر قضية لا شاعر مجون، وأنه أنهى عصر الشعراء الفقهاء، الذين قيدوا الشعر بأغراض معينة، ولغة باردة، وعزلوه عن آفاق الحياة الرحيبة، وحركة المجتمع المتجددة. وليس هذا بالأمر الهيّن.

**ماذا كان يريد العسكر؟**

وإذا كانت العلاقة المتوترة بين هذا الشاعر ومجتمعه أول ما يلحظ

---

(٩) القصيدة الأولى في أغاني ربيع ص ٤١ والثانية في كتاب الأنصاري ص ٢٦٦، وانظر عن آراء عبد المحسن الرشيد في العسكر وصلته به مجلة صوت الخليج ١٩٦٢/١١/٨.

قارىء ديوانه أو سيرته، فلا بد أن نتساءل: مـا الـذي كان يـريده وأبـاه عليه الناس، وهل كانت وسيلته إلى ما يريد سبباً في رفضه؟

الإجابة لن تكون شافية، فالشعـر لا يصدر عن الفكـر المنظم الـواعي، وبخاصة عند شاعر من طبيعة العسكر.

إن الشاعر قد يقضي حياته كلها يكتب الشعر، دون أن يستطيع أن يقول لنا تماماً ماذا يريد من الحياة أو ما تصوره للحياة التي يريد... إن الشاعر من نوعية العسكر يعيش التمزق، ويظل حائراً بين «الأنا» و«النحن» على ما يريـد النفسـانيون من هـذين التعبيرين، والعسكـر يثور من أجـل الناس، ولكنـه في الوقت نفسه يثـور عليهم، إنه يـريد لهم أن يفيقـوا وأن يغيروا حيـاتهم الرتيبـة الجامدة، ووسيلته إلى ذلك أن يجرد عليهم هراوة قـد تصيبهم بجراح قـاتلة، ويجعل من نفسه مثلاً لرفض الحياة الرتيبة الجامدة، ولكنه يختار بديلاً غريباً، هو ببساطة، تلك الحياة المرفوضة من أولئك الـذين ثار من أجلهم، لهـذا لم يكن عجيباً أن يشعر العسكر بأنه يفهم الناس ولكنهم لا يفهمونه، ولهذا عـاش غـريباً ومـات ـ بين أهله وفي وطنه ـ وحيـداً كما يليق بشـاعر متمـرد رومانسي عظيم الروح.

وهذه نماذج سريعة، ومقتضبة من شعر العسكر، يحاول فيهـا أن يطوف حول ما يريد، ورأيه في تلك العلاقة المضطربة بينه وبين النـاس، وأثرهـا في نفسه وموقفـه. يقول مهنئـاً الشيخ عبـد الله السـالم بمنـاسبة تـوليه الإمـارة سنة ١٩٥٠.

أهـلاً وسهـلاً بـالمنـار، وبـالمـآرب، والمقـاصـد
أهـلا، ويـا بشرى الـمدارس، والمكاتب والمعاهد

بعد الشواكي، والبواكي، والسواري، والقواصد
يا فرحة الشعراء في ظلم الفوادح والشدائد

وهذا الإجمال الشديد لأحلام الشاعر بالنسبة للمستقبل، وإشارته لما آلمه في الماضي، أو ما كان يكابد، كما يقول، ليس كفاية، لهذا يعود، وبكثير من التفصيل، ويمزج الذاتي بالعام، فترى مكابدته الحقيقية من داخل نفسه:

ولأنت أعرف «يا ابن سالم» بالسياسة والأساود
ولأنت أعلم بالحقول، وما تدر، وبالحواصد
ولأنت أخبر من سواك بمن علا بعض المقاعد
ما كان أغنى المقلة الكحلاء عن تلك المراود
يا رب ريح طوحت بسفينة والبحر راكد
وحمامة للسلم قص جناحها طمع المصايد
وصريع كأس في السرير وكلبه ريان راقد
فإذا أفاق حسا الصبوح وألف طرف منه ساهد
ولرب عقد طارف لا تشتريه بسلك تالد
والنار في المصباح غير النار في جوف المواقد
وهوى الدراهم إن تأصل علّة، كهوى الموائد
والزهد يوجد في السماء وقد يكون الذئب زاهد
هذا وباسم الله كم أحبولة نصبت لصائد
والدين من نعم السماء وباسمه الصياد راغد
وأبو التعصب والعقوق «الجهل» وهو أبو المفاسد

ونحن نبدأ برصد هذه الأبيات لأسباب ثلاثة أولها أنها قيلت في التهنئة

بالإمارة، أي أنها من شعر المديح، على نحو ما يفهم الدارسون التقليديون من توزيع القصائد في «خانات» من الأغراض، وشعر المديح تلاحقه مظنة الافتعال والمبالغة، وتهمة الملق والحاجة، ولكن هذه القصيدة بريئة من كل ذلك، بل من الأولى أن توصف بأنها تصورات المستقبل الكويتي يضعها شاعر شجاع في تقويم الماضي وعرض متطلبات الغد بين يدي أمير جديد، فحرصنا على الاقتباس منها وراءه الخوف من أن تفهم فهماً سطحياً في إطار ما يلقى العنوان من وهم في الخواطر، وثانيها أن هذه القصيدة من أواخر ما قال العسكر، فليس بينها وبين وفاته غير عام ونصف العام، إذ تولى الشيخ عبد الله السالم الإمارة في ٢٥ فبراير ١٩٥٠ وتوفي الشاعر في ١٥ أغسطس ١٩٥١ ولا بد أن تكون حالة مريض الرئة سيئة جداً في العام الأخير ولا تعينه على قول الشعر، وإذا كان عبد الله زكريا الأنصاري قد تسلم بيده آخر قصيدة قالها الشاعر العسكر وكانت مهداة للأنصاري في أكتوبر ١٩٥٠ فمن الجائز أن تكون تهنئته للأمير بمثابة القصيدة قبل الأخيرة، وترتيب القصائد - وسنعود إليه - يعين الباحث على الوصول إلى نتائج فنية واجتماعية صحيحة أو أقرب إلى الصحة، ومن ثم يمكن اعتبارها نموذجاً للمراحل الأخيرة في مقدرته الصياغية وتطور أسلوبه الشعري، وثالثها أنها أشارت - في صور فنية متتابعة - إلى تلك العلاقة المتوترة بين ذات الشاعر والناس، إذْ يملك تصوراً مثالياً أو على جانب من المثالية لمجتمعه، ولكنه يتحطم أمام همومه الخاصة التي ينوء بها كاهله، فلا تلبث الناس أن تخلط بين الشخص والمبدأ، وأن تضع تصوراته ذات الإطار العام، في حدود شخصه أو شخصيته الفردية وهي شيء خاص، ومن هنا يشعر بأنه يتكلم لغة غير مفهومة للناس، ويعلق أمله على أن يكون مفهوماً - على وجهه الصحيح - لهذا الأمير الجديد، ومن ثم تتردد

عبارة: «ولأنت أعرف ـ ولأنت أعلم ـ ولأنت أخبر. . .» وما إلى ذلك، ويتبع هذا «الاستنفار الفكري» للأمير الجديد بعبارة جامعة مانعة:

ما كان أغنى المقلة الكحلاء عن تلك الموارد

وحين نضع هذا البيت في سياق القصيدة، ونضع القصيدة في سياقها التاريخي بين ما دعا إليه فهد العسكر، وهذا أمر تحتمه الدراسة الفنية، فإننا سنجد أنه يدعو إلى «إعادة ترتيب البيت الكويتي من الداخل» والبعد عن الترقيع أو البحث عن السلامة من أيسر الطرق، وبأيسر نفقة، فكم من ريح طوحت بسفينة والبحر راكد، فعوامل الخطر ليست في اتجاه واحد، ليست بالضرورة حيث تسمرت أعيننا أو ظنوننا، والثراء الذي تدره الحقول صار شبكة تصطاد العناصر المغامرة والشرهة، وإن تظاهرت بعكس ذلك، ولأنت أخبر من سواك بمن علا بعض المقاعد، وقد يكون الذئب زاهداً!!!

وفي مقابل هذه الصورة التي علاها الزيف لوجه الحياة الاجتماعية نجد الشاعر يضع بعض ملامح صورته في صريع الكأس الذي يعاني المسغبة، ويعاني القلق الممض، وهذان المعنيان طرحهما الشاعر من خلال الإضمار والمقابلة، إذ وضع صورة الكلب «الريان الراقد» في مقابل معنى ترفعه وسهره وجوعه، فالخمر عنده ليست غيبوية، وليست هرباً، فإنه يحسو الصبوح «وألف طرف منه ساهد» وليس طرفه فقط، لأنه يحمل هموم شعبه ويستجمع آلامه في ذاته المفردة، ثم يدمج المعنيين في بيت واحد:

والنار في المصباح غير النار في جوف المواقد

فهنا النار الظاهرة «المصباح» والنار الخفية الخطرة «المواقد» والنار الأولى التي تمثل الشاعر تتحول إلى نور، والنار الأخرى الخفية، نار الجهل

والطمع والاستئثار ببعض المقاعد نار خفية، مع المدى تتحول إلى حريق قد يذهب بكل شيء، فما أغنى المقلة الكحلاء عن تلك المراود التي لا تواري عيباً ولا تخذع متأملاً!!

وهناك أمثلة أكثر وضوحاً وتحدداً في تأكيد تلك الجوانب التي رفضها العسكر في مجتمعه، ومن الصحيح أن المجتمع - في أكبر قطاعاته على الأقل - قد رفض الكثير من سلوك العسكر الشخصي، ومن شعره الذي يسجل على نفسه فيه هذا السلوك، وإذا كان المجتمع الكويتي بكل ثقله وتحديه للشاعر لم يستطع أن يكرهه على التنازل أو التعديل من سلوكه، أو تجاهل هذا السلوك في شعره، فإن الشاعر - بالمقابل - لم يستطع أن ينشر أفكاره بشيء من الحرية، وبقدر يتيح له أن يأمل في ازدهار تلك الأفكار ولو بعد حين، وكان موته وحيداً وضياع الكثير من شعره وغموض السنوات الأخيرة من سيرته التي لا نكاد نعرف عنها أكثر من خروجه أو إخراجه من بيت أبيه، وإقامته عند صهره، ثم مفارقته لهذا الصهر الى غرفة مستأجرة (وقيل غرفة في فندق) قريباً من سوق واجف، ثم ظهور أمارات المرض اللعين عليه، ونقله إلى المستشفى وموته هناك بعد ستة أشهر!! كل هذا الغموض وما سبقه دليل على عزلته التامة تقريباً، وهذا يفسر لنا شعوره بالإحباط وخيبة الأمل:

وطني! وما أقسى الحياة به على الحر الأمين
وألذ بين ربوعه من عيشتي كأس المنون
قد كنت فردوس الدخيل وجنة النذل الخئون
لهفي على الأحرار فيك وهم بأعماق السجون
ودموعهم مهج وأكباد ترقرق في العيون
ما راع مثل الليث يؤسر وابن آوى في العرين

والبلبل الغريد يهوى والغراب على الغصون

وفي القصيدة التي أُلقيت بمناسبة عودة المدرسين الفلسطينيين إلى الكويت تطرق إلى ما يقارب هذه المعاني، وبالأسلوب ذاته، أسلوب المقابلة بين صورتين مقلوبتين كالليث الأسير، واستمتاع ابن آوى بكل مظاهر السيادة، وتجريد البلابل من صوتها وإتاحة الفرصة للغربان لتنشر نعيبها في الآفاق، وهذا الجزء من القصيدة المعنية «بسمة ودمعة» لا يتصل بالمناسبة إلا بكثير من التمحّل، ولكن الشاعر يبدأ هذا المقطع بالنداء: «وطني» وهو نداء ينصرف إلى مجتمعه الخاص على التحديد، وهذا يعني أن الشاعر العسكر اتخذ من عودة هؤلاء المعلمين مجرد مناسبة ليعزف لحنه الخاص الذي دأب على ترديده قبل وبعد:

وطني وصيرنا الزمان أذلة لنعيش في الأوطان كالعبدان
نعصي أوامر كل فرد مصلح والدين ينهانا عن العصيان
والختل والتدجيل قد فتكا بنا وتقودنا الأطماع كالعميان
كل بميدان اللذائذ والهوى تلقى عواطفه بغير عنان
ذو المال نغفر ذنبه ونجله أبداً فتلقاه عظيم الشان
أما الفقير فلا تسل عن حاله حال تثير لواعج الأشجان
والحر نشبعه أذى ونذيقه سوء العذاب ولا يزال يعاني
ونحيط بالتعظيم كل منافق باع الضمير بأبخس الأثمان
. . . . . . . . .
ويلاه أجنحة الصقور تكسرت والنسر لا يقوى على الطيران
وأرى الفضاء الرحب أصبح مسرحاً واحسرتا، للبوم والغربان
والليث أمسى بالعرين مكبلاً والكلب يرتع في لحوم الضان
ما إن يطبل في البلاد مطبل حتى تصفق عصبة الشيطان

فأنت ترى أن نهاية القصيدة لا تتصل ببداياتها، فهذا القول لا يمكن أن يكون موجهاً إلى المعلمين الفلسطينيين بقصد الحفاوة بهم، هذا القصد الواضح في الأبيات الأولى بصفة خاصة، فهذا النقد التهكمي اللاذع، وهذه السخرية المرة من الأوضاع المقلوبة تتصل بعنوان القصيدة ولا تتصل بمناسبتها المعلنة، وإذن فهناك قصد آخر غير معلن، وستتولى القصائد الأخرى تكراره بنفس الصور الفنية التي لجأ إليها تقريباً، وهذا كله يؤكد أن مجتمعه الخاص هو المقصود بتلك الأبيات التي سجلنا.

**الإحباط . . . التمرّد :**

وخلاصة القول هنا أن فهد العسكر كان يتكلم لغة تختلف كثيراً عن اللغة القابلة للتداول في مرحلته التاريخية، لغة يصفها عبد الرزاق البصير بأنها جريئة وغير مألوفة، «فلم يكن في استطاعتنا مثلاً أن ندعو إلى تحرير المرأة ومساواتها بالرجل، ولم يكن في استطاعتنا أن ندعو إلى أن يشترك الشعب في الحكم»[١٠]، فما لبث العسكر أن اعتبر نفسه منفياً نفياً اختيارياً، وأنه ضحية لمجتمع لم يفهمه، أو لا يريد أن يفهمه، وهذا الإحباط لا يلبث أن تحتمل به نفس الشاعر، وتتذبذب معه نفسه بين الأمل واليأس، بين الإصرار والندم والتسليم بخيبة المسعى، فيحدث ما يمكن أن يعتبر نوعاً من الانهيار النفسي الذي يأخذ إحدى صورتين حادتين: إما الانطواء المطلق ومخاصمة المجتمع مما قد يكون مقدمة للانتحار، وإما الاستعلاء على هذا المجتمع ووصمه في مجموعه بالغباء والخنوع، وفي هذه الحالة يستصفي الشاعر قلة من مريديه يخلع عليهم ثقته مكتفياً بهم عن مخاطبة المجموع، وهذا ما لجأ إليه العسكر

---

(١٠) مجلة العربي ـ أكتوبر ١٩٦٤ .

في سنواته الأخيرة. . . والأبيات التي تصور هذه الحالة النفسية التي يزدري فيها الناس، ويحتبر نفسه ضحيتهم كثيرة، ومتفرقة في قصائد شتى، نكتفي منها بتسجيل بعضها. يقول معللاً إقباله على حياة الشرب واللهو:

لم لا ويدري غيبوه بما أثاروا من غبار
فهويت من أفق الرؤى وهبطت من أوج ازدهاري
لهفان مشبوب الحشا متململاً في عقر داري
. . . . . . . .
واليأس يدفعني ويجذبني ازدرائي واحتقاري
ماذا وراء الضغط إذ يشتد غير الانفجار
. . . . . .
لصقوا المثالب بي وكل مثالبي عدم اتجاري
. . . . . .
يا ناس قد أدمى اغترابي مهجتي والدار داري

فهذه أبيات لا تحتاج إلى تعليق، وآخر بيت فيها فصيح التعبير عن الإحساس بالغربة وهو بين أهله وفي داره، كما أن تمزقه بين الدفع والجذب قد أدى به إلى الانفجار، وتمثل هذا الانفجار في صورة الاتهام الجزافي للمجتمع كله، بحيث يبدو الشاعر نبياً أو كالنبي في مجتمع من الخطاة، وهو بذلك يهدهد ثورته داخلياً، تلك الثورة التي لم تجد من يتعاطف معها، أو يعطف عليها!!.

ويتجلى هذا الإحباط أيضاً في قوله:

وطني شكوت لك الصدى فملأت لي كأسي وغير الصاب لم أتجرع
ووأدت في فجر الشباب مآربي وبكيتها يا ليته لم يطلع

لهفي على قلبي الجريح ولـوعتي ... مـاذا جنى يـا ليتني لـم أزرع

ومع الحسرة والندم يأتي الاتهام الحاد الجزافي الشامل:

هـذي عقوبـة مـوطني، وجنـايتي ... هـي أنني لتيـوسـه لم أركـع

وإحساس الشاعر بالنفي والعزلة يطارده في كل قصائده، وإن كان يأخذ في مقابله موقف التحدي والاتهام، فيقول لمحبوبته:

أهلوك قـد جاروا عليـك وعـافني ... أهلي ومـا أزمعت بعـد رحيـلا

فهـذه المحبوبـة التي تسللت إليه خلسـة تبادلـه الشـراب والقبـل، مثله متمـردة على القيم الاجتماعيـة، نتيجة «جـور» على حقوقهـا الأنثويـة، ولكن الأمر بالنسبة للشاعر أكبر من الجور بكثير، إنـه النبذ: «وعـافني أهلي» فلقاؤه مـع فتاتـه ليس سعياً وراء لحـظة متعة، أو استغـراقـاً في اللذة، إنـه نـوع من العـلاج النفسي حين يجتمـع الأشقيـاء للشكـوى، أو الثكـالى للبكـاء، ولكن الشاعر ولا شعوره، صادق التعبيـر عن موقفـه المتشبث المعانـد يقرر أن هـذا النبـذ من أهله لن يؤدي إلى اقتـلاع أفكـاره أو إعـادة تشكيله بحيث يـرضـون عنه. «وما أزمعت بعد رحيلا»!

هكـذا اختلف التصور الاجتمـاعي ومفهوم حـريـة السلوك بين الشـاعـر والقطاع الأكبر من مجتمعه إلى درجة التنـاقض. وينبغي أن نبحث في أسباب وجود هذه الفجوة على المستويين الشخصي والاجتماعي.

وسنستبعد الوصف بالحساسية الذي ردده الأنصاري أكثر من مرة، فكل شاعر حساس بداهة مع اختـلاف الدرجـة واتجاه الحسـاسية بـالطبـع، ولكن الأنصاري يضيف عاملاً مهماً يساعدنا على فهم نفسية العسكر، يقول: «كـان

عندما ترك المدرسة شديد التدين، حتى أنه من شدة تدينه، كما يقال، كان يؤذن للصلاة على سطح بيتهم. . . لكنه عندما أغرق في القراءة، واستمر في الاطلاع على مختلف الآراء والأفكار الأدبية والاجتماعية والسياسية بدأ تفكيره يتطور بتطور قراءته[11]، ويربط الأنصاري بين تدين العسكر وسلطة الأب الروحية على ابنه، ثم يموت الأب مع فترة النمو الفكري والاستهداف للأدب الجديد القادم من المهجر والشام ومصر، وظهرت آثاره في ديوان العسكر، ويلتقط الدكتور إبراهيم عبد الرحمن هذا الجانب ويربط التدين وسلطة الأب الروحية بعامل آخر خارجي هو استقرار الوضع المادي لأسرة العسكر استقراراً يوشك أن يوصف بالرخاء، وتتهاوى الأسباب ـ أسباب الاستقرار النفسي عند شاعرنا ـ سبباً وراء الآخر، فالقراءة تكتسح جزءاً من السياج، وموت الأب يكتسح جزءاً آخر، وإخفاق الشاعر في تحسين وضعه المادي عن طريق الوظيفة التي يرى نفسه أهلاً لها عند الملك عبد العزيز آل سعود أو غيره يكتسح الجزء الباقي، ولكن الباحث الفاضل يضيف سبباً آخر يخص المجتمع ككل، فيصف الفترة التي نضج فيها العسكر بأنها مرحلة حرجة من تاريخ الكويت الحديث، إذ بدأت عائدات النفط في الظهور، «وقد نتج عن هذا التحول الاقتصادي تحول اجتماعي وتحول ثقافي، يتمثل في شعور الكويتيين، وخاصة فئة الشباب، بانفتاحهم على العالم الخارجي بكل ما فيه من تيارات اجتماعية وثقافية، وشعورهم بأن ما كانوا يعانون منه في الماضي قد انقضى أو كاد، مما جعلهم يعنون بالتفكير في ذواتهم والرغبة في تغيير ظروف حياتهم تغييراً سريعاً واسعاً، تمهيداً للاستمتاع بحرياتهم الاجتماعية،

(١١) فهد العسكر ص ٦١.

والإفادة من هذه المدنيات الوافدة عليهم(١٢)، وينظر الدكتور إبراهيم هذه المرحلة من تطور المجتمع الكويتي بصدر الدولة الأموية حين أغلق الحجاز على بنيه، وغرق في الثروة، فراح ـ ممثلاً في عمر بن أبي ربيعة وأمثاله ـ يحتسي المتعة والجمال في غير تحرج، ومن ثم يرصد بداية طورين فنيين في الشعر الكويتي يبدأهما العسكر، هما، الإسراف الشديد في الحديث عن النفس، نفس الشاعر، والاهتمام بالطبيعة وتجميلها بصرف النظر عن تحقق تلك المشاهد المرسومة في طبيعة الكويت. وعلى أية حال فإن هذين العاملين سينبعان من مصدر آخر، هو اتجاه قراءات الشاعر، ولن يكفي في هذه النقطة أن نشير إلى مجلة سركيس وقصيدة الأخطل الصغير، التي أشار إليها البصير، ولا الاكتفاء بهذا الإجمال في إشارة الأنصاري إلى استعارة الشاعر للكتب والمجلات من مكتبة ابن رويح(١٣) فهو كصديق مرافق للشاعر كان مطالباً بمزيد من التفصيل حيال النقط المهمة في حياة العسكر، فيحدثنا ـ على التحديد ـ ماذا كان يقرأ العسكر.

ونلتقط من مقال البصير لمستين سريعتين، لكنهما ـ إن صح التقدير ـ على جانب من الأهمية. الأولى تبدو في لغة الحديث عند فهد العسكر، فقد كان من أول ما لاحظ البصير في لقائه بالشاعر أنه لا يلتزم العامية الكويتية، ونص عبارة البصير: «فقد كانت لهجته ـ رحمه الله ـ لهجة تقارب الفصحى، لكنها بأسلوب جديد بالنسبة لي في ذلك الوقت. وكان إذا أراد أن يستعمل شيئاً من اللهجة الدارجة جاء بألفاظ غريبة عني في ذلك الحين: فكلمة «أيو»

(١٢) مجلة البيان ـ نوفمبر ١٩٧١.

(١٣) فهد العسكر ص ٦٠.

و «أيش تقرأ» وكلمة «آ» بدلاً من «أي». [١٤].

والثانية تبدو في روايته لصبا العسكر وتدرج تعليمه، يقول في المقال نفسه: «فقد درس أول ما درس في أحد الكتاتيب، ثم دخل المباركية، والمعتقد أنه لم ينه صفوفها، ويرجع سبب ذلك إلى أنه أصيب بشيء يشبه الوسواس، فقد قصر حياته على ما يشبه الإقامة في المساجد، والخوف من العقاب الأخروي».

وإذا كانت المخالفة في اللهجة، أو التعلق بلهجة وافدة والتشبه في النطق بأهلها يلفت نظر الباحث، فإن كلمة «الوسواس» لا بد أن تحرك فيه عصباً متذراً، فقد يعني الأمر أن هذا التدين الذي أشار إليه أكثر من كتب عن العسكر كان ـ في بعض مراحله على الأقل ـ ضرباً من المرض النفسي لا تؤمن آثاره، ويمكن أن ينقلب إلى الضد تماماً وهو خاضع لنفس المرض وبنفس المنطق. وقد يعيننا على تحديد أبعاد هذا المرض النفسي الدال على الحساسية المفرطة والقلق وعدم الاطمئنان إلى الآخرين ما جاء في مقال للشاعر حجي بن جاسم الحجي عن عبد العزيز صالح العسكر، وهو أخو الشاعر، إذ يقرر أن عبد العزيز قرأ شعر المتنبي وأبي العلاء وتشبع بالآراء الفلسفية «حتى أصابه الوسواس واحتجب في بيته مدة من الزمن منطوياً على نفسه، مما أدى إلى إصابته بالتدرن الرئوي»[١٥].

فهل الوسوسة مرض وراثي في الأسرة؟ وهل استفحل الأمر مع شاعرنا فهد لمجموع هذه العوامل التي أشرنا إليها من قبل؟ إن شعره يتضمن بعض

---

(١٤) مجلة العربي ـ أكتوبر ١٩٦٤.

(١٥) مجلة البيان ـ مايو ١٩٦٧.

الإشارات، ولكن مسلكه الحاد أكثر وضوحاً في هـذا الجانب، وسنـرى نقمته تكتسح كل النـاس حتى أمه التي قيـل إنها كـانت تعطف عليـه، أو هي التي بقيت له من بين أهله. فحين يقول العسكر:

أمـاه قـد غـلـب الأسـى كـفـي الـمـلام وعـلليـنـي
الله يـا أمـاه فـي تـرفـقـي لا تـعـذلـيـنـي
أرهـقـت روحـي بـالـعـقـاب فـأمـسـكـيـه أو ذريـنـي

يتعجب الأنصاري قائلاً: «الذي نعرفه أن أمه كانت تعطف عليه عطفاً شـديداً»[١٦] وليس لـدينا مـا ينفي هذا الـذي يقرره الأنصـاري، فهـو السلوك الفطري الطبيعي ولكن إذا تـذكرنـا وسوسـة العسكر، عـرفنا أننـا أمام شخص «عصابي» شديد الانفعال، عديم الثقة في عـطف النـاس، وأن هـذا الشعور كـان ينسحب على أمه، بصـرف النظر عن واقـع تصرفـاتها، وهـو في قصيدة أخرى يضمن أحد أبياتها إشارة ذات دلالة في هذا المجال، ففي قصيدة: «يا فتـاتي أواه فالصيف ولى» يؤكـد عزلتـه الشاملة وانصـراف الجميـع عنـه قـولاً وعاطفة:

لا حبيب أشكـو إليـه فيـرثي لشكـاتي ولا صـديق صـدوق
لا ولا والـد يـرق ولا أم فتحنـو ولا شقيق شفـوق

وإذن فلا بد أن نستبعـد الأساس الـواقعي لحالـة الأم وموقفهـا من ابنها الشاعر لنضع مكانـه الأساس النفسي العصـابي والمزاج الحـاد الذي تميـز به الشاعر، فهو واقعه الخاص الذي يحكم به على الأشياء. ولقد حدثني الشاعر

---

(١٦) فهد العسكر ص ١٥٧.

عبد المحسن الرشيد أن العسكر كان يعتقد أن والدته تحابي أخاه خالداً على حسابه، وأنه هجاهما في معارضة لقصيدة للرشيد، فكان مما قال فيهما:

فأمي أفعى والأخ الوغد ثعبان

وأشعار العسكر لا تعيننا على القول بأن «الوسوسة» استمرت معه كمرض، ولكن إحساسه بالإحباط وخيبة الأمل ينتشر في كافة قصائده: المباشرة والرمزية، فكل شعره في الشكوى والألم، حتى هذا الشعر الذي ينظر إليه كغزل أو وصف... إلخ. ومع هذا فهناك إشارات تومض أمام العين المتفحصة، مثل قوله:

إن تسلني فأنا ابن الريب مذ كنت صبياً
آه ما أشقى الذي يوهب حساً شاعرياً
آه من عاصفة هوجاء في نفسي الشقية
زلزلت قلبي بسراه الذهبية

فهنا يختفي البعد الاجتماعي وراء قلق الشاعر وحزنه، وهو البعد الأكثر وضوحاً وإلحاحاً في شتى قصائده، ليتكشف لنا هذا البعد الجديد، وهو نابع من داخله، بعد نفسي، فقلقه وشكه، أو ريبه، أو وسواسه ملازم له مذ كان صبياً، وهو الذي اقتلع استقراره وأحلامه القديمة، تلك الأحلام الذهبية التي ولت ولم يعد من الممكن أن تعود.

وهو يعبر عن حالة من الهذيان والقلق واختلاط الرؤى والشك في ذاته بعدما مارس الشك في الناس جميعاً:

فلكم تراءى لي الخيال حقيقة    فيخالني الرائي صريع عقار

فأفيق مذهولاً وأهتف من أنا؟ فأجاب: مجنون بعقر الدار

فهل كان العسكر يعاني نوعاً من الاضطراب العقلي في آخر حياته، حاول أن يواريه بإرادة صلبة، فجاء على صورة بدوات تعبيرية سريعة، أو أن الأمر لا يتعدى لحظة ثورة وحزن تكتسح ذات الشاعر فيما تكتسح من أشياء؟ لكي يتمكن أي باحث من القاء ضوء - سيظل برغم كل شيء غير قطعي - على هذا الجانب، لا بد أن يسبقه أمران: جمع قصائد الشاعر كلها، دون تحرج أو إخفاء أو تقصير، وترتيب القصائد زمنياً ما أمكن ذلك، لنتمكن من رسم خريطة نفسية وفنية لرحلة هذا الشاعر.

**الشاعر الرومانسي:**

كان الإحساس بالخيبة أو الإحباط دافعاً أساسياً لتمرد العسكر سلوكياً ولقد حاولنا أن نتلمس أسباب ذلك في تكوينه العصبي الوراثي، وفي أسلوب تربيته مقترنة بأطوار حياته ونتائج طموحه، ولكن هذا التمرد لم يتوقف عند التحدي السلوكي، وإنما زحف شاملاً فكره وفنه الشعري، ومن ثم لم يعد التمرد قضية أخلاقية - وإنما صار - في مجال الفكر والتعبير - قضية فنية، جعلت العسكر شاعراً رومانسياً، يؤمن - على المستوى الفردي - بحريته في أن يفعل ما يشاء ، ويتجاوز ذلك إلى فرض تصور شامل لعلاقات الأفراد ونظام الحياة في الكويت، بدءاً من ضرورة إزاحة الجامدين والجاهلين عن مكان الصدارة، وإعطاء الفرصة لأصحاب الأحلام الطموحة والرؤية المتحررة، وهو ما عبر عنه بضرورة تعديل الصورة المقلوبة، فلا يصح أن يحال بين الأسد وعرينه، كما لا يصح أن يبقى الهزار سجيناً وأن تنعب الغربان على الغصون بملء حريتها.

ويمكن أن نعتبر دعوة العسكر إلى حريـة السلوك الشخصي، وإلى ضـرورة إعطاء أحـرار الرأي والفكـر حق الصدارة والتـوجيه، بمثـابة الملمـح الاجتمـاعي لرومـانسيته، وربمـا كان هـذا الجانب الاجتمـاعي في ثورة فهـد العسكر هو الذي لفت أنظار بعض الباحثين، ووجه دراسـاتهم التي استهدفت الموازنة بينت أشعاره وأشعار غيره من شعراء العربية، وهذا خالد سعود الـزيد يقـول مبرراً الـربط بين العسكر والشـابي: «كلا الشـاعـرين عبـر عن تجـربـة شعـورية واحـدة، ألا وهي أزمة نفس حسـاسة، يشـد من أزرهـا عقـل مثقف كبيـر، تصطدم بمجتمـع متأخـر النظرة، متخلف الـركب عن الحضارة، بسط الأجنبي عليه يده، فما له في حياته على نفسه من سلطان»[١٧]. وكما تغاضى البـاحث عن إثبـات صلة تجـاوز التشـابـه النفسي بين الشـاعـرين ومـوقفهمـا الاجتمـاعي إلى إمكان اطلاع العسكر على «أغـاني الحيـاة»، فـإننـا بـدورنـا نتغـاضى عن وصف الشاعـرين ـ والعسكر هـو الذي يهمنـا الآن ـ بأنـه «عقل مثقف كبير»، فمع الاقرار بالنسبية أولاً، والإقرار بـأن العسكر كـان يعرف عن الحياة الثقافية خارج الكويت أكثر مما يعرف كثير من أدبائهـا المعاصـرين له، يـظل وصفه بـالعقل الكبيـر فضفـاضـاً جـداً، فضـلاً عن تصـادمـه مـع شـدة الحساسية، وتصادمه مع شطحاته النفسية وانطلاقاته الروحية، فالعقل انضباط وسيـطرة وبحث في الأصول والأسبـاب والنتائج، والرومـانسيـة رفض وتمـرد وبكاء على الآمال الخائبة وإحساس بالتسامي على الآخرين الأغبياء الذين لا يملكون القدرة على مجاوزة مشاعـرهم وأفكارهم الهابطة والارتفاع إلى تلقي فيض عبقرية الشـاعـر الـرومـانسي!! وكـان العسكـر ـ من خـلال شعـره ـ أقـرب إلى هـذه الصفات.

---

(١٧) البيان ـ ابريل ١٩٦٦.

أما خليفة الوقيان فإنه يضع إمكانية تأثر العسكر بأشعار عبد الرحمن شكري في صورة تساؤل، معتمداً على التشابه النفسي بين الشاعرين، هذا التشابه الذي استند إليه خالد سعود الزيد من قبل مع شاعر آخر، فكل منهما ـ كما يقول الوقيان ـ ذو نفس شفافة مفرطة الحساسية، ولقي التنكر من البيئة، بل من الأصدقاء المخلصين، ومن ثم كان الإحساس بالغربة والانتهاء إلى العزلة، وتمتد الرابطة بين الشاعرين متجاوزة المنحى النفسي إلى فن الصياغة الشعرية، وإن كنا لا نوافق الباحث على أن العسكر قد أولى اللفظ عناية أوفر مما أولاها إياه شكري، ثم، أنهما اتفقا ـ كما يقول الباحث ـ في كون كل منهما صاحب مدرسة في التجديد[18]. وإذن، فإن الشكوى والألم ومشاعر الاغتراب هي الملامح المشتركة بين العسكر وشكري على المستوى الرومانسي الذي نهتم به الآن. ويضيف الدكتور إبراهيم عبد الرحمن معلماً آخر من معالم رومانسية العسكر، وهو عنايته بالحديث عن الطبيعة، واتخاذ ظواهرها صوراً رمزية لما في نفسه من أحاسيس، بمعنى أنه راح يخلق لنفسه عالماً من ظواهرها المختلفة، يخلقه بخياله، ويلونه بأحاسيسه ويراه من خلال ذاته بكل ما يثقلها من القلق أو الخوف، من الرضى أو الغضب، من الهدوء أو الثورة، ولم يكن في الكويت على أيام فهد العسكر طبيعة كتلك التي يصورها في قصائده، تزدحم بالأشجار والرياحين وجداول المياه وأسراب الطير[19]!! وهذا العالم الذي رسمه العسكر في قصيدة «البلبل»[20]. عالم رومانسي خالص، ليس في صورته الحسية فحسب،

---

(١٨) البيان ـ نوفمبر ١٩٦٧.

(١٩) البيان ـ نوفمبر ١٩٧١.

(٢٠) انظر نص القصيدة كاملاً في: فهد العسكر ص ٢٣٤ وتحليل الباحث لها في المقال السابق، =

وإنما في هذا التصارع بين قوى الطبيعة، وتعاقب «فصول» الحياة على البلبل الكسير الذي لجأ إلى الطبيعة وألقى إليها بكل أحلامه، وراح يرقب التغير بخوف وتوقع للخطر وإحساس خفي بأن السعادة لا تتم. . . . وهذه كلها من المعاني الشائعة في الشعر الرومانسي.

ويستعرض علي زكريا الأنصاري كثيراً من أشعار العسكر لينتهي إلى الحكم بأنه شاعر الذات التأثري، الانطباعي، ولهذا لم تسلم نظرته من المبالغات في إقرار واقع الحال[21].

ويبقى جانبان يتممان ملامح العالم الرومانسي الذي صنعه العسكر.

**الأول**: مفهوم الحب عنده. . . ومن الحق ما لاحظه الدكتور إبراهيم عبد الرحمن ـ في بحثه المشار إليه آنفاً ـ من احتفاء العسكر بهذه العاطفة الإنسانية في صورها المختلفة وقضاياها المتشابكة، بكل ما فيها من ثورة على الواقع وجرأة على التقاليد، ومن الحق أيضاً ما يراه من أن العسكر في قصائده «الماجنة» لم يكن يصور تجارب واقعية بقدر ما كان يخلق رموزاً يعبر فيها عن قلقه وحرمانه وشكه. . . ، ويبقى مفهوم الحب عند العسكر، ولعلنا نستطيع باختصار أن نجمل هذا المفهوم في إسقاط الحاجز بين الحب الحسي والحب العذري العفيف، فعنده تختلط الدلالات والصور والمشاهد، فلا تستطيع أن تجد نفسك في أجواء نواسية خالصة، ولا في أجواء رسمها عمر بن أبي ربيعة، كما أنك لا تجد أنفاس العذريين وسبحاتهم المترفعة على نزعات الجسد ونزغات الشياطين، وإنما تجد نفسك في جو

= وانظر مقدمة: ديوان الشعر الكويتي لصاحب هذه الدراسة.

(21) البيان ـ مايو، ويوليو 1974.

أشبع بالشهوات وانتشرت فيه الرؤى والصور الروحية السامية، في الوقت ذاته، هو جو أقرب ما يكون إلى أجواء الحياة الوجودية ونوعية تجاربها الصاعدة الهابطة ممتزجة بالمعاناة الإنسانية بمختلف شعابها. . . . أقرب ما يكون إلى اتجاه علي محمود طه، شاعر الرومانسية المصري، الأبيقوري النزعة، ومع هذا يسبغ على أبيقوريته الحسية المستغرقة في الملذات صفات روحية سامية تقطر صفاء وبهاء وتشع نوراً، وكأنها من لؤلؤ القلب تفيض، وليس من عواء الجسد، مما يجعل هذه الحسية مساغة نفسياً، وأدعى للإعجاب فنياً، من حيث ترجع إلى غرائز وقوى أبعد غوراً وعمقاً من ردود الفعل والاستجابات الجسدية.

ولنقرأ هذه الأبيات للعسكر، وهي من قصيدة «شكوى»، ومطلعها:

قومي اسمعي يا بنت جاري     شكوى الهزار إلى الهزار

فبعد أن يعبر عن شكواه في عزلته تحيط به طيوف ماضيه، يعرج على قصته مع هذه «الجارة»، فهي سلواه المتبقية وأنيسه في وحدته، ولكن ما حدود ذلك الأنس أو ما معالمه؟ أو إذا أردنا إرجاع هذا الأنس إلى معان ومدركات، فإلى أي مدركات الحس أو النفس يعود؟ يقول العسكر:

وزمام من أهواه في اليمنى     وكأسي في يساري
لا أشتكي برح الصدود     ولم أذق ألم الخمار
فبذاك تجنيح المنى     وبتلك إطفاء الأوار
ولثمته وبششته     شكواي همساً من حذاري
وهصرت بانة قده     فحسا الصبوح على اهتصاري
وافتر مبسمه فيا     لجمال ذاك الافترار

فيخالنا الرائي قبيل العود من رمي الجمار
ملكين في دنيا الغرام من الملائكة الخيار
هبطا بأجنحة الهوى والوجد والشوق المثار
أحضانه حرمي الشريف وضوء مفرقه مناري
وجماله فردوس روحي كم جنت أشهى الثمار

ومن نافلة القول أن نذكر بما يردده النقد المدرسي من اعتبار الصور الفنية أو البيانية بمثابة شاهد على أعماق الشاعر وما يتفاعل في لا شعوره، والآن . . . هذه تجربة ظاهرها الحس والاستمتاع باللذة على أنواعها، وباطنها الصفاء والنورانية، فالشاعر لا يشعر بأنه يزاول خطيئة فيواريها، أو خطأ فيعتذر عنه، ولكنه يعيش تجربة، ويريد أن يطلعنا على تفسيرها الخاص أو صورتها في نفسه، وهي صورة متسامية الى حد كبير عما يوحي به ظاهر تلك التجربة. وليس من الممكن اعتبار هذه الأوصاف، كتشبيه العاشقين بملكين طاهرين هبطا إلى الأرض بأجنحة الهوى، ليس من الممكن اعتبار رسم المشهد على هذا النحو من قبيل السخرية أو التحدي[٢٢] فظلال الألفاظ وانسياب الصورة معاً ينفيان عن الخاطر أيّ ميل للسخرية أو الرغبة في جرح الشعور العام، بل هو بالأحرى في موقف الاستعطاف، يوشك أن يرجونا أن نفهمه فهماً أعمق، لأن الظاهر لن ينصفه، ولن ينصر قضيته:

يا لائمي هذا شعاري في الهوى هذا شعاري

---

(٢٢) يرى علي زكريا الأنصاري أن الأمر لا يخرج عن كونه محاولة من الشاعر لإهاجة رجال الدين وتحدي أحاسيسهم وإثارة عواطفهم انتقاماً وتشفياً ـ انظر المقال السابق، ولكن التكرار والتلوين يوحيان بما هو أبعد من ذلك.

ثكلتك أمك أي إثم    في التمازج أي عار

وفي قصيدة أخرى يعيد عرض قضية الظاهر والباطن في سلوكه، وينحو باللائمة على الذين أدانوه دون أن يحاولوا فهمه على وجهه الصحيح.

رقصوا على نوحي وإعـ    ـوالي وأطربهم أنيني
وتحاملوا ظلماً وعـ    ـدواناً عليّ وأرهقوني
فعرفتهم ونبذتهم    لكنهم لم يعرفوني
وأنا الأبي النفس    ذو الوجدان والشرف المصون

فليس من قبيل الادعاء قوله بأنه عرف الناس على حقيقتهم، وليس من المبالغة إيمانه بأنهم لم يعرفوه، وليس غريباً في النهاية أن يذكر «الشرف المصون» وأن يؤكد تسجيله لنفسه مع معرفته بما يقول. وهنا لمسة لا شعورية عظيمة الصدق، حين يربط الشرف بالوجدان، وليس بمجرد السلوك الظاهري.

وهذه قصيدة أخرى بعنوان «خليج العرب» تمضي في أجواء الحسرات والإحساس بخيبة الأمل وضيعة العمر، ثم تأتي الحبيبة عزاء ومشاركة بعد الفراق الطويل:

فخرجنا من صمتنا واعتنقنا    وأخذنا بالضم والتقبيل
وشربنا بنت النخيل وما أعذبها في ظل الوصول الظليل

هذا ظاهر أمسيته التي جاءت بعد انتظار طويل، وقد يفاجئنا أننا لا نجده في أعقابها يتلمظ اشتهاء، وإنما يشيع في نفسه سلام ونور:

ليلة ذكرها ملء ذهني    وهي في ظلمة الأسى قنديلي

رب صمت يا صاح أوقع بل أبلغ في سحره من التنزيل
ودموع العشاق فيض من الخلد وشعر يزري بشعر الفحول
وتناغي الأحباب في روضة الوصل هديل يغري ولا كالهديل
وخفوق القلوب ضرب من التسبيح عند اللقاء والتهليل

وهكذا ستترادف تجارب العسكر التي تلغي الفاصل الوهمي بين الحسي والروحي في مجال العاطفة، فحين تشبع العواطف ترفرف الروح وينطلق الخيال عبر آفاق اللانهاية، وهذه نظرة واقعية عميقة تضع في اعتبارها كافة القدرات البشرية والطاقات. والعسكر لا ينمي إحدى الغرائز أو بعضها على حساب بعض آخر، فللقلب مطالبه، وللروح أشواقها، وليس من الطبيعي الفصل بين القلب والروح:

الآن طب يا قلب، وارقص في السما فلقد سقتك وجنحتك وعربد
والآن يا روحي الحبيبة رفرفي واستلهميها في السماء وأوردي

بل ينظر إلى محبوبته أنها طريق للوصول إلى الله، إلى الهداية، وتلك أسمى مراتب الحب وأصفاها:

أين الأسنة والظبا من جفنها ذرها تصول على القلوب وتعتدي
وتثير في أغوارها ميت الهوى لتعيش في نور الإله وتهتدي
ما قيمة الأرواح ان لم ترتشف خمر الغرام وتحترق في المعبد
فهنا السمو، هنا النعيم، هنا المنى وهنا السعادة والخلود السرمدي

وخلاصة القول أنه من السذاجة بمكان أن نتوقف طويلاً عند المعنى المجرد لبعض عبارات الشاعر التي يتناول فيها القيم الدينية أو الشعائر بغير ما يليق بها من إكبار، ويمزجها بتجاربه العاطفية أو يجعلها أوصافاً لها. فهذا

المزج بين الحسي والروحي هو ما تمليه الطبيعة النفسية الرومانسية، وبخاصة عند أولئك الذين تملكهم العواطف الجامحة، وكل رومانسي صاحب عاطفة جامحة!!

ولنتذكر جيداً أبيات العسكر وهو يهصر بانة قد الحبيبة ويعود معانقاً لها، ثم يضع هذه الصورة الحسية التي تفوح بروائح الجسد في إطار روحي عظيم التسامي، إذ يخالهما الرائي عائدين من رمي الجمار، أو كأنهما ملكان هابطان بأجنحة الهوى..... ولنضع هذه الأبيات إزاء أبيات علي محمود طه، في قوله مثلاً:

كشفت عن جمالها كل خاف وأباحت لهن ما لا يباح
معبد للجمال والسحر والفتنة يغدي لقدسه ويراح
قلت: حسبي من الربيع شذاه ولعينيّ زهره الملماح[٢٣]

أو قوله، وهو هنا أكثر تصريحاً من مجرد وضع شهوات الجسد في عبارات سامية:

خفقت على وجهي غدائرها فجذبتها بذراع مجترح
لم أدر وهي تدير لي قدحي من أين مغتبقي ومصطبحي
عرضت بفاكهة محرمة وعرضت لم أنطق ولم أبح
يا رب صنعك كله فتن أين الفرار وكيف مطرحي
إني عبدتك في جنى شفة ويد، ووجه مشرق الوضح
ولو استطعت جعلت مسبحتي ثمر النهود، وجل في السبح

(٢٣) ديوان الملاح التائه ص ١٥٤.

فهل يختلف هذا القول في أساسه النفسي ورؤيته لعاطفة الحب وأسلوب صياغته عن قول شاعرنا العسكر:

أين الأسنة والظبا من جفنها ... ذرها تصول على القلوب وتعتدي
وتثير في أغوارها ميت الهوى ... لتعيش في نور الإله وتهتدي
ما قيمة الأرواح إن لم ترتشف ... خمر الغرام وتحترق في المعبد؟!

بل إن علي محمود طه يتمادى في الاتجاه المعاكس أيضاً، ويعبث بالمعاني ما شاء له العبث، حتى تتحول عنده رموز الطهر إلى لذائذ مادية هابطة، فيقول واصفاً محبوبته:

شعرها الأشقر فيه وردة ... لونها من شهوات الشاعر

وأحسب أننا لم نقابل في شعرنا كله، وإلى اليوم، وردة استمدت لونها من شهوة شاعر!! ومع هذا فإن علي محمود طه كان يطالبنا بأن نلغي تصورنا التقليدي لنقاء الروح ومعنى الصفاء في الإنسان، فليس القلب وعاء يتسخ بالاستعمال، وليست الروح ثوباً يتعرض للبلى والتمزق مع استمرار الزمن:

فروحي أعيش في عالم الفن طليقاً والطهر يملأ حسي
لي قلب كزهرة الحقل بيضاء نمتها السماء من كل قبس

وهذا المعنى نفسه هو ما يردده العسكر في قوله:

وأنا الأبي النفس ... ذو الوجدان والشرف المصون

فشاعرنا لا يكذب على نفسه، ونحن إذا ابتسمنا عند سماع مثل هذه الأبيات لأننا نعرف من سيرة شعرائنا ما نعرف، إنما نقيسهم إلى رؤيتنا الاجتماعية التقليدية، التي جاء هؤلاء الشعراء للثورة عليها ورفضها، ومن ثم

فإنه من الظلم محاكمتهم إلى قانون لم يعترفوا بعدالته.

أمـا الجـانب الثاني والأخير الذي نضيفه لتحديد معالم رومانسية العسكر، فهو موقفه من الموت والانتحار. وكثير من شعراء الرومانسية، مع تعلقهم الواضح بالمرأة ومجالي الطبيعة، والمرأة والطبيعة رمزا الخصوبة والاستمرار، نجدهم يحنون إلى الموت ويتلمسون طريقه وكأنه علاج لتناقضات الحياة التي تبدو لهم غير مفهومة أو غير مقبولة وقاسية، بمقاييس عالمهم الخاص، وكأنهم - بتعجل الرحيل - يعاقبون مجتمعاتهم التي لا تستحقهم، وكأنهم يتعجلون العودة إلى الخلود الذي غنوا له، وإلى أحضان الطبيعة التي صدروا عنها، فالشاعر الرومانسي يرى نفسه نبياً بين قوم جاحدين وقبساً من الخلود بين ذوات قاصرة عابرة. ويرتبط موقف الرومانسيين من الموت بموقفهم من الانتحار، فهو غاية عظيمة، ودلالة مؤكدة على الإيجابية، والشجاعة، والمنتحر شهيد الإقدام من جانبه، والجحود من جانب المجتمع.

ويعبر خليل مطران - وهو من زعماء الرومانسية في الشعر العربي - عن هذا الموقف في أبيات يهديها لموكب جنازة لشخص لا يعرفه، ولكنه سأل عنه فقيل إنه انتحر غراماً، ومطلعها:

قربته فما ارتوى ... وجفته فما ارعوى

ثم يمضي محرضاً على الانتحار ويصفه بأنه استشهاد، ويصف المتخلفين بالجبن ما دامت النهاية واحدة:

فدفناه، برد الغيث قبراً به ثوى
من قضى هكذا شهيداً فمن أهلنا هوا

| | |
|---|---|
| كـل تـاج إلـى مـدى | لاحـق بـالـذي ثـوى |
| فـالـشجـاع الـذي مـضـى | قـبـلـنـا يـحـمـل الـلوا |
| والجـريء الذي اقتـفـى | والبـطيء الـذي نـوى[٢٤] |

ولمطران قصيدة أخرى تعبر أيضاً عن هذه الرؤية الرومانسية للانتحار، ولعلها أقرب لما سنشاهد عند شاعرنا العسكر، فهذا المنتحر الآخر عند مطران انتحر غراماً، ولكن مطران يحمل الدهر الخئون مسئولية انتحاره، فهذا الدهر يعد ولا يفي، ويرفع الجاهلين ويهين العلماء، ويختم قصيدته تلك بأنه يعتبر الانتحار قدراً من عند الله، ومن ثم فإنه يدعو لهذا المنتحر بأن يرعاه الله في رحابه:

| | |
|---|---|
| فـي ذمـة الله وفـي عـهـده | شـبـابـه الـنـاضـر فـي لحـده |
| نـام عن الـدهـر الخئـون الـذي | في هـزلـه الغـدر وفـي جـده |
| عن قـاتـل النبـل عـدو الحجى | مـظمـيء نصل السيف في غمده |
| عـن صـادق الـرمـز بـإيعـاده | وكـاذب الأيـمـان فـي وعـده |
| عن مغـرق العـالم في بؤسـه | ومغـرق الجـاهـل في سعـده |
| عن ظـالم القـاصـد في حكمـه | وفـاطم المـاجـد عـن مجـده |
| والله راعـيـك أليـس الـذي | جاءك في الحالين من عنده؟![٢٥] |

وفي أشعار العسكر تتردد كلمة «الموت» كأمنية، وليس فقط كحل أو نهاية لا مفر منها، أعني أنه يتجاوز الموقف التشاؤمي المجرد الذي يمكن أن نجده عند شاعر بائس أو مضطهد اجتماعياً، إلى موقف الحالم الرومانسي

(٢٤) ديوان خليل مطران جـ ١ ص ٣٠.

(٢٥) السابق جـ ٢ ص ٥٧.

الـذي يرى المـوت أبقى، لأنه يحـرر الروح من ربقـة الجسد، ولأنـه يحـول الشخص إلى ذكرى عزيزة أقـدر على البقاء والتأثير.

يقول العسكر في قصيدة «اذكريني»:

| | |
|---|---|
| يـا ملاهي الصحب في تلك الـرمال | أنـا مـذ اقفـرت، في عيش مـريـر |
| أنـا مـوتـور، ولكن ما احتيالي | آه، واشـوقي إلى الـيـوم الأخيـر |

اذكريني

| | |
|---|---|
| أنـا إن مـت أفيكـم يـا شبـاب | شـاعـر يـرثي شبـاب العسكـر |
| بـائسـاً مثلي عضتـه الـذئـاب | فـغـدا مـن هـمـه فـي سـقـر |

اذكريني

| | |
|---|---|
| يـا رفاقي. أكؤس الصاب المريرة | أجـجت نـار الأسـى في أضـلعي |
| فـإذا مـا انـطلقت روحي الأسيـرة | فـادفـنـوا كـوبي وقيثـاري مـعي |

اذكريني

| | |
|---|---|
| فـاشهقي يـا روح، وازفـر يـا سعيـر | واضـطرب يـا عقـل واشـرد يـا أمـل |
| واجـر يـا دمـع، وأقبـل يـا نـذيـر | وابـك يـا قلب، وأسـرع يـا أجـل |

اذكريني

| | |
|---|---|
| واصـرخي يا ريـح، وانحب يـا وتـر | واعبـي يـا كأس، واغـرب يـا قمـر |
| وتـعـالي ودعـي قـبـل الـسـفـر | بـلبـلاً قص جنـاحـيـه الـقـدر |

اذكريني

في هـذه المقاطـع تتمثل كـافة مـلامـح فهـد العسكـر وحـدود عـالمـه

الـرومـانسي، فحنينـه المشبـوب إلى الحيـاة: «مـلاهي الصحب في تلك الرمال»، يعادل بنزعة أليمة، هي الشـوق إلى اليوم الأخيـر، حيث يتحول إلى ذكـرى، ومن ثم تتسـاقط الأحقـاد وتـذوب الأحن، ولا يبقى من العسكـر إلا الشـاعر البـائس الضحية الـذي عضته الذئـاب وقص جناحيـه القدر، ومن ثم يأمل أن يجد بين الشباب من سيتمكن من إنصافه ورثائه. والعسكر، مثل كافة شعراء الرومانسية، يسبغ على نفسه أهمية كبرى فهـو دائماً على صـواب، وهو محور الكون، وسيختل ميزان هذا الكون إذا فقد شاعـره الحالم المـرفرف في المرئي والخفي من أجوائه. فمع إهمـال التأثيـر الخيامي في صيـاغة الصـورة عن الشاعر المدفون وقيثاره وكأسـه إلى جواره، يبقى الشـاعر المحـور؛ ففي وداعه، ومن أجله ستصرخ الريح، وينتحب الـوتر، وتعبس الكؤوس، ويغيب القمر، ستحزن الطبيعة وتخرج عن سنتها ونظامها لأنها فقدت جزءاً عزيزاً منها، هو الشاعر. ومع تعجل الأجل، أو اليوم الأخير في نهاية كل مقطع، يأتي الـدعاء الأليم في صورة استرحام إلى المحبوبة: «اذكريني»!!

وكـأن رغبته في النهـاية، أو في تعجـل النهايـة هي أن يصيـر ذكـرى، فيجـري اسمه على الألسنـة بغير تحـرج، وبغير عداء، فالـذكـرى هي وجـوده الحقيقي.

وفي حياة شاعرنا قصة انتحار أليمـة، فقد انتحـر صديق الشـاعر، وهـو شاب اسمه عبد الله السعدون، في حالة ثورة نفسية، ويـأس من الأوضاع التي كـانت تعيشها الكـويت، والسعدون ـ كمـا يقول الأنصـاري ـ كان رفيقـاً لفهد متأثراً به وبنظراته إلى الحياة[٢٦] أي أن السعدون قام بدور «اللاشعور» بالنسبة

(٢٦) فهد العسكر ص ٢٦٢.

لفهد، وحقق في نفسه ما عجز الشاعر عن صنعه، ويحمل المجتمع مسئولية الفاجعة النازلة، كما فعل مطران من قبل:

كيف يحلو لي المقام بدار الغدر والغش والفنا والسقام
كيف تحسو كأس الردى قبل أن أشربه وهو في غايتي ومرامي
ليتها إذ سقتك هذا غبوقا أصبحتني الدنيا بكأس الحمام

فهنا يبدو حادث انتحار السعدون بمثابة مثير لتعجل النهاية، واتهام للشاعر بالتخاذل عن تحصيل أمل من آماله. وجدير بنا أن نتأمل الصفات التي وصف بها الدنيا، فهي دار الغدر والغش والفنا والسقام.... وكما نرى فإن هذه الصفات على جانب واضح من الاضطراب، فبعضها ينصرف إلى المجتمع، كالغدر والغش، وبعضها ينصرف إلى طبيعة الوجود الدنيوي.... وهو الفناء، وبعضها مشترك كالسقام، وهو ما يمثل في اضطرابه حالة الشاعر النفسية المضطربة، وأسباب تعلقه بالموت.

وعلى غير عادة مجتمعنا وعقيدتنا التي تصف المنتحر بالجبن عن منازلة الحياة وإخضاعها أو مجاهدتها بغير قعود، فان الشاعر يصف صديقه المنتحر بالشجاعة ـ كما فعل مطران من قبل[٢٧] ـ ولكنه ـ برغم ذلك ـ يتألم من اجله، لأنه عاش معذباً ومات وما حقق أحلامه، وصراع الحلم والواقع جوهر

(٢٧) لعلي محمود طه قصيدة في رثاء صديق منتحر أيضاً، هو الشاعر الرومانسي محمد عبد المعطي الهمشري، وفيها وصفه بالشجاعة والكفاح، واعتبره شهيداً:

إنها خفقة الفؤاد وسهد العيش في حومة العلا وكفاحه
إنها قصة الصديق ومأساة شهيد مكلل بنجاحه

الملاح التائه ص ١٦٨ ـ ١٦٩.

السلوك الرومانسي في صميمه. يقول العسكر:

واصديقاه، واحنيني إليه واشتياقي وحرقتي وهيامي
ليتهم إذ رموه بالضعف ذاقوا بعض ما ذاقه من الأيام
وادعوا أنه الجبان؟ أمنهم واحد قابل الردى بابتسام؟
فمن الظلم أن يعذب حر ويعيش اللئام بعد الكرام
ومن الغبن أن تموت وما حققت حلماً، واضيعة الأحلام

وهذا الصديق ـ أخيراً ـ جزء من العالم الرومانسي عند العسكر، هو قسيم أوهامه وأحلامه، وهذا الجزء مات بموت الصديق، فلم يعد أمامه إلا أن يردد: واصديقاه، واحنيني إليه!!

كم سَبَحْنَا معاً ونحن نشاوى بسماء الخيال والإلهام

وقد ذهب الصديق بالخير كله، ذهب شهيداً، وليس كافراً كما يقال في هذا المجال، ذهب الصديق بأحلامه، وترك الأنعام التي لا تحمل أحلاماً لتعيش واقعاً مراً، لا تدري مدى مرارته:

يا صديقي الشهيد نم ناعم البال ودعنا نعيش كالأنعام

**الروافد والأشباه:**

قد رأينا كيف تعددت محاولات الباحثين لاكتشاف أوجه من التشابه بين العسكر وغيره من شعراء العربية المعاصرين مثل الشابي وعبد الرحمن شكري، أو القدماء مثل عمر بن أبي ربيعة، ولقد أضفنا إلى هذا الفريق علي محمود طه وخليل مطران وجميعهم من شعراء الرومانسية، تمردوا على التقاليد الاجتماعية والتقاليد الفنية جميعاً، ووقف بعضهم موقف الخصومة من

مجتمعه، أو خاصمه مجتمعه، حسب اتساع الهوة ودرجة التوتر. وهذا التشابه يمكن أن يأخذ شكل التأثر بصورة أو أخرى، فالعسكر لم يكتب مذكراته، ولم يضع حواش على قصائده، ومعارضاته معدومة، وتشطيراته اتجهت إلى المتنبي في قصيدة واحدة، وإلى شوقي في ست قصائد، ولقد أرشد البصير من قبل إلى شعر الأخطل الصغير، فهؤلاء الشعراء إذن هم روافد العسكر، ومثله الأعلى في الوقت نفسه.

ونضيف إليهم شاعراً مصري الجنسية والمولد، لبناني الأصل، غير مشهور، اسمه فؤاد بليبل، وله ديوان بعنوان «أغاريد ربيع»[٢٨] قدم له خليل مطران، طبع لأول مرة سنة ١٩٤١، كما قدم له أيضاً الشاعر محمود غنيم، وقد مات بليبل شاباً، كما مات العسكر شاباً، ولكن كلمات غنيم عن بليبل توشك أن تكون صادقة على العسكر أيضاً، فقد عاش يتنازع قلبه حبان: حب الوطن وحب المرأة، أما الأول فقد ملك عليه مشاعره واستأثر بطائفة من شعره وقفها على ربوع لبنان يحنّ إليه تارة ويتغزل في طبيعته الخلابة أخرى، ويندد بقسوة محتليه... أما الحب الثاني فقد كان خليطاً من حب الشباب النزق وحب الشاعر الفنان، لا يعني امرأة بعينها ولا يثبت على حال واحدة. كان شاعراً وكانت له في شعره فلسفة، تكاد تنحصر في كلمة واحدة هي الثورة، وكان يذكي ثورته شعوره الصادق وإحساسه العميق، ويمدها شبابه بوقود.

وحين نغادر الوصف العام إلى التقصي والتحليل خلال قراءة الديوان سيتأكد لنا أن «أغاريد ربيع» كان في حوزة العسكر، وأنه تأثر بشخصية بليبل كثيراً، وأخذ منه بعض مراميه العامة، وصوره وأنغامه. فمن ناحية الأغراض

---

(٢٨) سمى عبد المحسن الرشيد ديوانه «أغاني ربيع».

نجد قصيدة بعنوان «ثائرة»[29]، وهي عن الفاجرة التي يشاركها مجتمعها الفجور، ثم يرميها وهي الشقية به، وسخرية الشاعر بأدعياء الصلاح تستدعي نفس المعاني عند العسكر:

أسألت من نبذوك نبذ المنكر     كم بينهم من فاجر متستر؟
الخيّرون وهم أشرّ بني الورى     الأبرياء وليس فيهم من بري
الصائمون المفطرون على الدما     الظامئون إلى النجيع الأحمر

. . . . . . . . . . . . . . . . . . .

ولرب عاهرة أعف شمائلا     من كل عربيد تقي المظهر

زعموك فاجرة ولولا فسقهم     لظللت طاهرة ولم تتدهوري
ودعوك بائعة الأثيم من الهوى     كفروا فإن الذنب ذنب المشتري

ولا يتردد الشاعر في أن يظهر تدمه وحزنه لأنه كان واحداً من المشترين!! وفي قصيدة «بنت أحلامي»[30] سنجد أصول تلك الصور التي ترددت كثيراً في شعر العسكر:

تعالي بنت أحلامي     أغيثي قلبي الدامي
تعالي فارتمي على صدري
تعالي ذوبي شفتيك في ثغري
ومن عينيك صبي السحر في شعري
تعالي اطلقي المكتوم من وجدي وألحاني

(29) أغاريد ربيع ص ١٦٢.
(30) الديوان ص ١٨٦.

وألقي جسمك المحمو م في بركان أحضاني

وأجلي أفق إلهامي

ويقول في قصيدة أخرى: «غريب الدار في وطني وأهلي»:

أساري البدر في الظلماء حتى كأن البدر معبودي وشغلي

ويقول عن «ابنة العار»:

يا ابنة العار والخنا والرذيلة أنا لولاك ما عرفت الفضيلة
أنت كالليل فيه قد كمن النو ر، ومنه قدّ الصباح تليله
ومن الشر ما يحض على الخيـ ـر ويهدي أخا الضلال سبيله

وفي قصيدة «النائح الشادي»[٣١] يقول بليبل:

كفّ النواح فقد أثرت توجعي إن الذي أشجاك مزق أضلعي
يا نائماً في الدوح يندب حظه دع عنك لحن اليأس واهجره معي
قلبي كقلبك موجع متألم أعجب بقلبي الضاحك المتوجع
لك يا هزار بما أكتم أسوة فاصدح على فنن الأراكة واسجع

ونستطيع أن نمضي في الاقتباس لنكتشف أن العسكر قد سبح طويلاً في تيار هذا الشاعر المجهول، ولكن بليبل كان أقوى روحاً وإيجابية، ربما لاختلاف درجة المعارضة، ولأنه لم يغرق نفسه في الخمر مثل العسكر، والتأثر هنا يتجاوز التشابه الفني القائم على تشابه الظروف أو التكوين النفسي، إلى الاتصال المباشر بالديوان والإفادة من معانيه ولغته وأنغامه. ولا

(٣١) الديوان: ص ١٩٥.

يعني قولنا هذا أن العسكر كان مجرد مقلد، أو مقتبس، فكما يقول بول فاليري إنه لا عيب في أن يفيد الأديب من الآخرين، فما الليث إلاّ عدة خراف مهضومة. والحق أن العسكر ظل يستمد أغراض شعره من ذاته ومن ظروف مجتمعه وما يواجه من أوضاع.

**ديوان العسكر:**

تدين كافة البحوث والدراسات التي كتبت أو ستكتب عن الشاعر فهد العسكر، لمصدر واحد حمل أمانة الحفاظ على شعره وإثارة الإهتمام به، وهذا المصدر هو كتاب «فهد العسكر: حياته وشعره» لعبد الله زكريا الأنصاري، وقد طبع ثلاث طبعات بين عامي ١٩٥٦ و١٩٧٣ وقد «اكتشف» المؤلف قصائد ضائعة للعسكر في أعقاب كل طبعة، فجاءت الطبعة الثالثة ضعف حجم الأولى. والذي نحرص على تسجيله هنا أن ما نوجهه للكتاب المذكور من نقد لا يعني مطلقاً الاستهانة بالجهد المبذول، كيف وهو السبيل الوحيد إلى العسكر؟! وإنما يعني أن المؤلف وعبر ثلاث طبعات لم يستطع أن يصل إلى المنهج العلمي السليم الذي يجعله «يحدس» ما الجوانب الأساسية في حياة الشاعر وفنه الشعري فيشفي أشواق القراء إليها. لقد جاءت لمساته في هذا المجال عابرة، وضائعة في الصنعة الإنشائية والرغبة في «تكبير» حجم الكتاب، وهذا أمر لا خلاف عليه، ولكن: هل هو دراسة أو ديوان؟! هذا ما لم يستقر عليه المؤلف إلى اليوم، وكان عدم الحسم في هذه النقطة سبباً في اضطراب مادة الكتاب.

١ ـ فمنذ البداية يحاول المؤلف أن يعطينا انطباعاً بأنه لا يعمل على إخراج ديوان العسكر وإنما سيكتفي بنماذج أو مختارات، وكأنه بذلك يحقق أمنية لصديقه العسكر الذي مات وهو على وشك الانتهاء من إعداد

مختارات أكثرها أو كلها في الغزل، كان أحد أثرياء الكويت المعجبين بالشاعر سيقوم بدفع نفقاتها. ويذكر الأنصاري ـ وهو محق في ذلك ـ أنه سيأتي بالقصائد كاملة (ص ٧١، ٧٥) لأنه لا يرى أن باستطاعة مقطع من قصيدة أن يعطي صورة صحيحة!! ومعنى أن المؤلف قد آثر طريق الاختيار، أنه جمع وحصر «كل» ما كتب العسكر أو أكثره، ثم وازن وفاضل، ثم اختار!! ولكن الذي حدث غير ذلك، ففي أكثر من مكان يقول: وهذه قصيدة وجدتها في أوراقي (ص ١٤١) وهاتان قصيدتان لم نطلع عليهما إلا بعد صدور الطبعة الأولى (ص ٢٤٢) مع أن هاتين القصيدتين نشرتا في الصحف قبيل وفاة العسكر، وهذه مجموعة من القصائد عثرت عليها بين أوراقي (ص ٢٦٢)...

لقد توفي العسكر سنة ١٩٥١ وظهر كتاب الأنصاري بعد ذلك بخمس سنوات، أي أن المدة كانت كافية جداً لمراجعة الصحف والأوراق القديمة، ولكن الشاعر الأنصاري لم يفعل، فكان كتابه على هذه الصورة التي نجدها اليوم.

٢ ـ ولقد حدد الأنصاري مصادره في الحصول على شعر العسكر (ص ٢٨، ٢٩) وهي أوراقه الخاصة وكتبه، وبعض الرواة الذين يحتفظون بآثاره، وبعض الصحف التي نشرت له، فكيف حملت الطبعة الثالثة ست قصائد نشرت في جريدة البحرين وغابت عنه؟! وكيف وجد بين أوراقه قصائد لا يستهان بها بعد النشر الأول؟ هذه نقطة لا يفسرها إلا عدم وضوح المنهج... وسنرى أن هذا الأمر ينعكس على أمور أخرى تجعل القارىء مبلبل الخاطر لا يعرف من أين بدأ العسكر وإلى أين انتهى.

٣ ـ لقد وزع الأنصاري القصائد حسب موضوعها كما يتصور، وقدم أمام كل

غرض بحديث عام قد يمس أو لا يمس مطلقاً فن العسكر في هذا الباب، لكن الذي يعنينا تجاه النصوص أنها خلت من رعاية الترتيب الزمني الذي يمكن أن يعين الباحثين على تحديد وتطور معالم شاعرية العسكر. لقد حدث هذا بالنسبة لعدد من القصائد، ولكنه لم يحدث بالنسبة لعدد آخر، وإذا كانت القصيدة قد نشرت في صحيفة فالصحيفة تتحمل مسؤولية تحديد التاريخ، ويمكن حتى في هذه الحالة أن يختلف تاريخ النظم عن تاريخ النشر، وبخاصة أن وسائل النشر الفوري لم تكن ميسورة في الكويت عبر الفترة التي ازدهرت فيها شاعرية العسكر، لقد ظلت الكويت بلا صحافة منذ عام ١٩٢٨ أي حين أغلق عبد العزيز الرشيد مجلته، إلى أن ظهرت مجلة «البعثة» في ديسمبر ١٩٤٦ وفضلاً عن أن هذه المجلة كانت تصدر في القاهرة، فإنه يبدو أن المشرفين عليها، وهم في مجموعهم طلاب جامعيون شديدو الاعتزاز بثقافتهم، لم يكونوا من المعجبين بالعسكر سلوكاً وفناً، ولهذا لم تنشر المجلة شيئاً من شعره إلا بعد وفاته، عدا قصيدة واحدة، في آخر حياته، وهي قصيدة: أهلاً وسهلاً بالربيع (البعثة ـ أبريل سنة ١٩٥٠). وتبقى القصائد التي ذكر الأنصاري تاريخ نظمها دون أن يحدد لنا مصدره في ذلك، وسنرى أن بعض المحاولات لا تتسم بالدقة، وإنما هو مجرد استنتاج سريع!!

وهذه الأمور الثلاثة التي رصدناها ضرورية جداً في تحديد قسمات الشاعر، وأطوار فنه، ومن ثم الوقوف بغير شطط على منزلته الفنية، فليس من الممكن الجزم بشيء من ذلك إن لم تكن آثار الشاعر بين أيدينا كاملة، موثقة أي مأمونة المصدر صحيحة الرواية، مرتبة زمنياً بحيث يمكننا أن نرى عنصر النمو وآثاره على الفكر والصياغة معاً. وأحسب أن الخلاف الواسع حول منزلة

العسكر بالنسبة لحركة الشعر في الكويت مصدره هذا «التهويش» المحيط بحياته وشعره، فالحكم على الشيء فرع عن تصوره، وأنه لا مفر من محاولة «تصور» دقيق للعسكر ما أمكن ذلك، وهذا ما جعل من الأمور الثلاثة السالفة، وما سنعرض له الآن، ركائز أساسية كان لا بد أن يتصدى لها أي مؤلف عن العسكر.

٤ ـ وحادث مهم مثل حرق ديوان العسكر أو مخطوط أشعاره كان يحتاج إلى مزيد من التمحيص وتقصي الاحتمالات، فمع ما في قصة الحرق من إثارة، فإن ما يترتب عليها هو الأهم بالنسبة لنا، لأن محصلتها النهائية هي: هل الأشعار التي جمعها الأنصاري في كتابه هي كل شعر العسكر أو بعض هذا الشعر؟

الأنصاري: عملياً في كتابه لم يقل هل هذا كل شعر العسكر أو بعضه، ونظرياً لم يجزم بحرق الديوان أو عدمه (!!). والقائلون بحرق أشعار العسكر عقب وفاته يعلله فريق بضيق أهله بالمعاني المكشوفة والهجاء المباشر المحدد لبعض ذوي الأهمية والتأثير، فضلاً عن العبث ببعض المعاني الدينية، ويعلله فريق آخر بأن الحرق قام به إدارة المستشفى، حيث تحتم التعليمات إعدام مخلفات المتوفى بذات الرئة. ولكن هناك من ينكر الحرق، ويرى أن أشعار العسكر لا تزال لدى أشخاص ممن كانوا على صلة حميمة بالشاعر، وإنهم يحجبونها لأسباب تبدو لهم وجيهة، ولست أميل لهذا الرأي الذي لا ينهض على أساس طوال ربع قرن تبدلت فيه الحياة والأحياء، وهذا ديوان فهد البورسلي ـ شاعر الكويت الشعبي ـ الذي كان يباري العسكر استخفافاً بالعرف العام.. قد رأى النور أخيراً مع شيء من الحجب أو التعديل.. وإنني ـ أخيراً ـ

أوافق على رأي سليمان الشطي، الذي أبداه حين تحاورنا حول هذا الموضوع، فهو لا يقلل من أهمية تقصي حادثة أو عدمها، وإنما يرى أن التعويل عليها - إيجاباً أو سلباً - في القول بأن للعسكر أشعاراً مفقودة أمر لا يخلو من حسن الظن المستند إلى ميل في إضفاء أهمية على الشاعر، فعلى افتراض حرق الديوان أو إخفائه فإنه لا بد من التسليم بأن المخطوط لم يكن المصدر الوحيد للمعرفة بشعر العسكر، فهناك الرواة من أصدقائه ومريديه، وهناك الذين كتبوا لأنفسهم برضاه أو خلسة، وهناك الصحف. وقد كانت أشعار العسكر شائعة مشهورة وليس من الممكن القول بأن قصيدة كاملة ظلت خافية عن كل الناس، ونحن لا نجد إلى اليوم من يذكر مطلعاً أو بيتاً من قصيدة يزعم أنها مفقودة، وهذا يرجح القول بأن ما لدينا الآن هو «كل» شعر العسكر، أو على الأقل: هو «أحسن» شعر العسكر، وإذا كان قد فقد شيء فمن الممكن أن يكون ضمن المحاولات المبكرة التي لا يحرص عليها الشعراء عادة.

إنني أرى أن هذا الرأي مقبول جداً، وأنه نهاية مناسبة لقصة ديوانه «الفجر الصادق» الذي قيل إنه من ثلاثمائة صفحة[٣٢].. وبحسبة بسيطة سنجد أن ما سجله الأستاذ الأنصاري من أشعار غزلية ووطنية (خالية من الاستفزاز) يمكن أن تبلغ هذا العدد من الصفحات حين يخطها القلم في حجم صفحة الكراسة!!

٥ - وتبقى مناطق ظليلة كثيرة في حياة العسكر وأفكاره لم يحاول الأنصاري التصدي لها مع أهميتها، بل إن بعضها يوشك أن يكون مفتاحاً لكثير

(٣٢) حدث البصير بذلك في مقاله بمجلة العربي السالفة، وألقى في حوار بيننا بمقر رابطة الأدباء أبياتاً هي مطالع لقصائد لم يشملها كتاب العسكر، لكن محفوظه لم يجاوز المطلع.

من الألغاز» لو أنه انتقل من الظل إلى النور. سنقبل من المؤلف - مضطرين - بعض العبارات العائمة مثل «الوضع» وغيرها، مثل تاريخ ميلاد الشاعر وسنة انصرافه عن المباركية. ويذكر الأنصاري أن العسكر ألف أناشيد للمدارس (ص ٥١) ولا يسجل لنا نشيداً واحداً، كما يذكر التحاق العسكر بخدمة عبد العزيز آل سعود بعد قصيدة قالها فيه، ولحنت وغنيت.. فأين القصيدة؟ وكيف ضاع نصها، وهي أغنية منتشرة وصلت أسماع الملك؟ ومتى كان ذلك؟ وسيكتسب نص القصيدة أهميته من صفات المديح التي أطلقها الشاعر على الملك ووجه إعجابه به، وسيساعدنا ذلك على معرفة الكثير عن الموقف السياسي للشاعر، ويرجح عندي من تركيب العلاقة ونهايتها أن العسكر هو الذي كان راغباً في اللحاق بابن سعود وليس العكس، وكانت علاقته العرقية والقصيدة أو القصائد(!!) وسائله لذلك، وربما كان هذا كله قبل قيام الحرب الثانية بين عام ١٩٣٤ و ١٩٣٩ حيث كان الصدام السعودي اليمني حول منطقة عسير قد انتهى، ولكن المنطقة ظلت قلقة ساخنة، وهذا الحصر الزمني يرشحه أن الوظيفة التي شغلها العسكر كانت على الحدود اليمنية في منطقة عسير بالذات، وأن هذا التاريخ يعني أن العسكر كان شاعراً مبتدئاً، صغير السن والموهبة، وإلا لاستبقاه الملك في حاشيته الخاصة، وهو ما لم يفعله حتى بعد أن علم برفض الشاعر لوظيفة بعيدة تحيط بها احتمالات الخطر. ونمضي مع سلسلة تجاهل التحديد الزمني فلا نعرف متى فقد العسكر بصره، وفي أي سنة انتحر صديقه وزميله عبد الله السعدون وقد رثاه العسكر بقصيدة، ويدخل عبد المحسن الرشيد السجن ويتبادل مع شاعرنا أبياتاً فلا نعرف متى تم ذلك، لكي نتمكن على ضوئه من تحديد بعض ملامح الصورة فيما يتعلق بصداقاته وتأثيره...

٦ ـ وقد لا يختلف اثنان على وجود مضمون سياسي واجتماعي واضح جداً في قصائد عديدة للعسكر، منذ أول قصائده المدونة في ذكرى مولد النبي، وإلى قصيدته التي هنأ بها أمير الكويت السابق بتولي الإمارة سنة ١٩٥٠، وظلت علاقته بالسلطة وبالمجتمع عامة متوترة. هذا أمر واضح، ولكن الدراسين بصفة عامة حاولوا دفع هذا الجانب نحو التعميم أو الغموض، وفي حين يربط موقف العسكر بالاستياء من «الوضع» عند الأنصاري، وبالمناداة بتحرير المرأة ومشاركة الشعب في الحكم عند البصير، وباعتباره رد فعل للطفرة المادية المتوقعة أو التلهف عليها في رأي الدكتور إبراهيم عبد الرحمن، لا نجد من يكشف لنا عن علاقة أو موقف العسكر من حركة سنة ١٩٣٨ تلك السنة التي عرفت في الكويت بسنة المجلس. وفيها تجمع فريق من التجار وفرضوا نوعاً من النظام النيابي وقيدوا بعض سلطات الحاكم وأجروا ـ في ظل نظامهما ـ بعض الإصلاحات والتأميمات، وما لبث المجلس أن أطيح به بعد ستة أشهر. وهنا. . . كما سنجد في شعر العسكر تبنياً لبعض شعارات سنة المجلس، سنجد العكس أحياناً، فالمعروف أن أعضاء المجلس كانوا من كبار التجار الأثرياء، والعسكر في قصائده السياسية يحمل على الأثرياء وعلى المباهاة المظهرية وعلى الانسياق مع التيار السائد سياسياً ودينياً، وقد ذكر لي عبد المحسن الرشيد أن العسكر قد قدم للتحقيق أثناء الحرب الثانية بتهمة مناصرة النازية، وربما كان الميل إلى ألمانيا طابعاً شعبياً عربياً عاماً تعبيراً عن الضيق بالإنجليز والعجز عن إخراجهم، ولكنه في الكويت ارتبط ـ نسبياً ـ باتجاهات المجلس أيضاً. فأين آثار ذلك كله في شعر العسكر؟ ولماذا تقدم لمسابقة إذاعة لندن؟ ولماذا عاد فرفض تسلم الجائزة، كما رفض الذهاب إلى مقر المقيم الإنجليزي؟ هذا كله

عاصره الأنصاري كما عاصره البصير ولكنهما لم يحاولا تفسير شيء أو ذكر شيء، وكأن هذا كله مما لا يعني دارس شعر العسكر!

والآن، وبعد هذه المقدمة التي حاولنا بها إثارة بعض علامات الاستفهام التي لا تزال تنتظر جواباً. هل باستطاعتنا أن نرتب ديوان العسكر زمنياً أو مرحلياً في حدود قصائده المنشورة؟ هناك بعض القصائد التي حملت تاريخ نشرها، أو تاريخ نظمها، فهل يمكن أن تتخذ دليلاً يعين على القياس؟ إن الأمر لن يخلو من مخاطرة، ولكنها مخاطرة تستحق ما يبذل فيها من جهد، إلى أن تظهر آثار أخرى أو ملامح هادية تؤكد أو تضيف أو تصحح. على أنه كان من الضروري أن نملك تصوراً واضحاً لحياة العسكر، وهو للأسف لم يتوافر للآن، وتبقى قصائده المؤرخة كعلامات هادية... متباعدة[٣٣]!!

سنأخذ بالقول الوسط في ميلاده أنه كان عام ١٩١٤ وقد توفي سنة ١٩٥١ وهذا يعني أنه عاش ٣٧ سنة تقريباً. ومن الممكن في حدود الإمكانات الثقافية المتاحة للمدرسة المباركية في حينها أن نعتبر ما قاله الشيخ عبد الله النوري من أنه سمع شعر العسكر لأول مرة في ذكرى المولد النبوي بالمباركية سنة ١٩٣٣[٣٤] بمثابة إعلان لميلاد شاعرية العسكر الذي كان يقترب من العشرين. والقصيدة المشار إليها في كلام النوري غير تلك

---

(٣٣)حدثني الشاعر عبد المحسن الرشيد أن العسكر نشر في مجلة «الاعتدال» النجفية وفي مجلة «الناس» البصرية التي كانت تقرأ في الكويت، ويرتب على ذلك القول بأن ما نشره الأنصاري ليس كل شعره.. ومن جانبنا لا نجد دليلاً على أن ما نشر في هاتين الصحيفتين ليس في كتاب الأنصاري، كما أن العكس ممكن أيضاً.

(٣٤)فهد العسكر ص ٤٦.

القصيدة الناقصة التي سجلها الأنصاري في كتابه (ص١٣٩) في أول قيام الحرب الثانية.

وهنا أمر جريء سنسجله، ونرجو من معاصري العسكر وأصدقائه تناوله بالحوار حتى يختبر بما يوجهون إليه من نقد، فنحن لن نأخذ آراء المعجبين بقصيدة قالها العسكر في فترة مبكرة (١٩٣٣) مأخذ الحقيقة العلمية. بل سنرى أن شعر العسكر كله تقريباً قيل في الأربعينات حتى وإن وضع الأستاذ الأنصاري تاريخاً لبعض القصائد يرجع بها إلى سنة ١٩٣٦، وهذا يعني أننا نحصر شعر العسكر المكتوب الآن بين ١٩٤٠ و ١٩٥١ لا غير!!

فالذي نتصوره أن العسكر بدأ ببعض الشعر التقليدي في مجالات تقليدية، كالمدائح النبوية والأناشيد الوطنية ومدائح ابن سعود، وهذه الأعمال كلها مفقودة، وهي التي تنتمي إلى عالم الثلاثينات، وهي التي أدت إلى وصول خبره إلى ابن سعود وسعيه للحاق به، ثم عودته خائباً، ومن ثم تبني المواقف التي لم يكن هذا الملك ليرضى عنها أو يقرب الشاعر وهي لاصقة به. بمعنى أن الآراء السياسية والاجتماعية للعسكر لا بد أن تكون قد جاءت بعد سنة المجلس (١٩٣٨) وبعد عودته مخفقاً من السعودية.. وسنرى أن قصيدته التي ذكر الأنصاري أنها قيلت تحية لمدرسي فلسطين سنة ١٩٣٦ لم تقل في تلك السنة، وأن قصيدته «في وحدة عابسة» التي قال إنها نظمت سنة ١٩٣٨ تتنافى مع المناخ السياسي والنفسي السائد في تلك المرحلة، وأن قصائد منشورة وموثقة في صحف البحرين في أوائل الأربعينات ترجع ـ فنياً ـ إلى أسلوب أكثر سذاجة وتقليدية من تلك القصيدة المشار إليها، مما يعني في النهاية أنها قيلت بعد هذا التاريخ المذكور بعدد من السنين.

لقد نظم العسكر عبر أحد عشر عاماً أربعاً وأربعين قصيدة (٤٤) مجموع

أبياتها أربع وثلاثون وثمانمائة وألف بيت (١٨٣٤) فضلاً عن ثلاث مقطوعات قصيرة مجموع أبياتها خمسة عشر بيتاً، وقصيدة للمتنبي وست قصائد لشوقي قام العسكر بتشطيرها أو تخميسها، وهذان النوعان نضعهما على جانب لنهتم بقصائده التي يغلب عليها التطويل.

مراحل التطور الفني:

والترتيب الذي وضعناه للقصائد يخضع لهذا التصور العام الذي أشرنا إليه ويأنس ببعض القصائد التي حملت تاريخها بطريق قطعي. ومن ثم فإن هذا التصور العام يبدأ بالمرحلة التقليدية، ثم الحدة والمباشرة، ثم الوعي الفني، ثم المسالمة في النهاية. وقبل أن نرصد ونحدد القصائد التي تمثل كل مرحلة لا بد أن نتذكر دائماً أن الأمر لا يخلو من اجتهاد في التحليل والاستنتاج، ولهذا لا بد أن نتوقع قدراً من عدم الدقة المطلقة في ترتيب القصائد وفي المساحة الزمنية لكل مرحلة.. فالأمر تقريبي بناء على رؤية نقدية معينة.

١ ـ المرحلة الأولى التقليدية:

والتقليد هنا في الموضوع وفي الأسلوب معاً، أي الموضوع وطريقة تناوله، وسنجد أن مرحلة التقليد تضم نحو خمس عشرة قصيدة، بعضها يرتبط بمناسبة وبعضها بغير مناسبة، لكنه لا يجري على سنن التعبير الفني الذي سنألفه عند الشاعر بعد ذلك. وهذه المرحلة التقليدية تمتد نحو أربع سنوات (١٩٤٠ ـ ١٩٤٣)، ويمكن أن تتوالى قصائدها على النحو التالي:

١ ـ قصيدتان قيلتا بمناسبة مولد الرسول أولاهما ناقصة، وهي التي مطلعها:

طلع الفجر غن يا قمرية  واطربي الروح بالأغاني الشجية

والثانية كاملة (٩٢ بيتاً) ووضع لها عنوان: «مناجاة العيد» ومطلعها:

كفكف بربك دمعك الهتانا    وافرح وهيىء قلبك الولهانا

ويظهر في هاتين القصيدتين ملامح وعيه الاجتماعي المبكر، وهو وعي إسلامي محافظ (ربما استمداداً من المناسبة) تتردد فيه أسماء الشخصيات الإسلامية التي صنعت مجد الإسلام. وفي القصيدتين تظهر أصداء الحرب العالمية واضحة مما يعني أنها كانت قد اضرمت، بل ربما مر عليها أكثر من سنة، وتتكرر بينهما المعاني، بل والكلمات ذاتها مع تغيير طفيف.

وفي القصيدة الأولى نجد تعبيرات مثل: «الصرفة البابلية» وسيغادر هذا الاسم إلى «بنت النخيل» وما أشبهه فيما بعد، كما نجد: «النجاة بالمشرفية»، ويقول:

ها هي الحرب أشعلوها    فرحماك إلهي بالأمة العربية

ويظهر ابن الخطاب في القصيدة الثانية، كما ظهر في الأولى، وفيها عبارات تقليدية محفوظة كثيرة، فالورق تشدو والبلابل سجع، والصباح ينير زمرداً وجماناً. وتحمل القصيدة تاريخها بطريقة فذة، فهي ليست في أول الحرب مثل سابقتها، ولنقرأ هذه الكلمات:

العالم العربي يرنو حائراً    قلقاً إلى من أوقدوا النيرانا
غاز وألغام بها كمن الردى
هذي ميادين القتال تعددت
يا عيد أين السلم طال غيابه

وهذا كله يعني أن القصيدة قيلت بعد سنوات من اشتعال الحرب

العالمية، حين استعملت الغازات السامة، وتعددت ميادين القتال ويمكن أن يقال إن السلم طال غيابه، وأن العالم العربي مهدد بالهجوم عليه. بل ان الشاعر يحمل على موجة التفاخر بالملابس والأثاث والبنيان، مما يعني وجود انتعاش اقتصادي ربما كانت الحرب سببه، وربما كان نتيجة لوجود شركة النفط وقيام أعمال الإنشاءات استعداداً للضخ، الذي تأخر بسبب الحرب.

٢ ـ وستساعدنا هذه القصيدة على اتخاذ موقف من قصيدة يرى الأنصاري أنها قيلت سنة ١٩٣٦ تحية لمدرسي فلسطين الذي قدموا إلى الكويت لأول مرة في تلك السنة، ونحن نرى أنها تتأخر عن هذا التاريخ أكثر من خمس سنوات، وربما ثماني سنوات. وذلك للأسباب الآتية: فقد شاع بين قوم لم يحضروا تلك السنة التي قدمت فيها أولى البعثات التعليمية إلى الكويت أو كانوا أطفالاً حينها أن تلك البعثة كانت من مدرسي فلسطين، ولكن الشيخ عبد الله الجابر[٣٥] الذي جرى الأمر على يديه أصلاً، يذكر في كل مرة يتعرض فيها لهذا الأمر أنه اتصل بجهتين لا جهة واحدة، برفعة الرئيس مصطفى النحاس رئيس وزراء مصر، وبمفتي فلسطين، وإن كلاً منهما أرسل إليه عدداً من المدرسين في العام نفسه، وإذا لم يكن هناك مبرر لتحية نصف القادمين فقط. ومن الناحية الفنية نجد الصياغة التقليدية ونمو القصيدة شبيهاً بسابقتها، بل إن المعاني والألفاظ مكررة بدرجة تجعلهما نتاج مرحلة واحدة. ففي قصيدة ميلاد الرسول يقول:

---

(٣٥) يؤكد الشيخ عبدالله الجابر هذا الموقف مراراً أنظر:

مجلة الكويت ١٦/ ٤/ ١٩٧٢.

مجلة الكويتي ٢٢/ ٢/ ١٩٧٥.

مجلة النهضة ٣/ ٥/ ١٩٧٥.

نعصي أوامر كل فرد مصلح ... والدين عن عصيانه ينهانا
والختل والتدجيل قد فتكا بنا ... وتقودنا أطماعنا عميانا
كل بميدان اللذائذ والهوى ... يجري وما تلقى لديه عنانا
والكل منا بالموائد والملابس والأثاث يفاخر الأقرانا

أما في تحية المعلمين الفلسطينيين فيقول:

نعصي أوامر كل فرد مصلح ... والدين ينهانا عن العصيان
والختل والتدجيل قد فتكا بنا ... وتقودنا الأطماع كالعميان
كل بميدان اللذائذ والهوى ... تلقى عواطفه بغير عنان
ولم التفاخر بالموائد والملابس ... والأثاث وشاهق الجدران

فكما ترى أن روح القصيدتين واحدة وصياغتهما واحدة.. بل يغلب على ظني أن هذه القصيدة متأخرة عن سابقتها التي قيلت بعد تعدد ميادين الحرب واستعمال الغازات السامة، لأننا سنجد بعض الوسائل الفنية التي استخدمت فيها قد ازدهرت بعد ذلك في قصائد أخرى، ونعني أسلوب الصور المتقابلة، ولم يكن استعمله فنياً من قبل، مثل قوله هنا:

ويلاه أجنحة النسور تكسرت ... والنسر لا يقوى على الطيران
وأرى الفضاء الرحب أصبح مسرحاً ... واحسرتا، للبوم والغربان
والليث أمسى بالعرين مكبلاً ... والكلب يرتع في لحوم الضان

وهذا الأسلوب قد توسع العسكر فيه بعد ذلك. وإذا عدنا لتأمل القصيدة سنجد إشارات دقيقة تحدد تاريخها، فهي لم تقل في «قدوم المعلمين» بل في «عودتهم» للكويت، ولهذا يذكر الشاعر سرور الطلاب بلقاء أساتذتهم وإثمار الغرس الذي سبق لهم أن زرعوه:

والكـل مغتبط بيـوم إيـابكـم　　فـرح وهـذي حـالـه الـولهـان
. . . لاغرو فالطلاب قد عشقوا بكم　　صـدق الـوفـا وطهـارة الـوجـدان
وغـرستمـو بحـدائق الأرواح كـل حميـدة والـروح كـالبستـان

والذي أميل إليه أن هذا الرعيل الأول من المعلمين الفلسطينيين قضى في الكويت عامين أو ثلاثة، وعاد لزيارة بلاده فاحتجزته الحرب هناك، ومن ثم لم يستطع اللحاق بمقر عمله، وبقي قابعاً حتى هدأت الحرب في ميدان الشرق الأوسط وتمكن من العودة، بل ربما جاء في القصيدة ما يوحي بأنها قيلت في أعقاب الحرب، إذ يحكي كيف بث اليهود شرورهم فيها بكل مكان ، ثم يشير صراحة إلى فكرة «التقسيم» ولم تكن صارت قراراً بعد، إذ حدث ذلك سنة ١٩٤٧ . يقول العسكر:

لا در در الـغـادرين فـإنهـم　　وعـدوا اليهود بقسمـة البلدان

ويحول دون القطع بأن هذه القصيدة قيلت بعد الحرب أن العسكر يشيد فيها بالمحور الألماني الياباني الإيطالي، وهذا يعني أنها قيلت حول عام ١٩٤٢ . وعلى أية حال فقد اتخذ العسكر قدوم هؤلاء المعلمين فرصة ليبثنا آلامه الاجتماعية، وأمله في «شريعة الهادي» فقد كانت النظرة الدينية لا تزال مسيطرة عليه .

٣ ـ ثم تأتي ـ اكتمالاً لهذه المرحلة ـ مجموعة من القصائد الغزلية هي: «التقيا سراً لكيلا»، وهي من ثلاثين بيتاً، لكل بيتين قافية، وفيها يرد اسم ليلى لأول مرة، لكنها ليلى قيس، وليست رمزاً، وقصيدة: «أهلاً وسهلاً» وهي عن حب مراهق بعد حب ذاهب، وفيها يصور مظاهر الثراء بالماء المقطر وأكل اللحم (!!) وهذا يرشح لها زمن نظمها، وقصيدة: «جلالة

الملك الأعظم» ثم القصائد: أسفر الصبح، وهي الوحيدة التي يقال إنها نشرت سنة ١٩٣٩، وقصيدة: «يا ضفاف الخليج» ثم تأتي مجموعة القصائد التي نشرت في صحف البحرين، وتحمل تواريخها ولا تتجاوز عام ١٩٤٣ وهي جميعها خالية من المضمون السياسي والاجتماعي، وجميعها ذات معان غزلية تقليدية، تتحدث عن الريم والغزال وغصن البان وما إلى ذلك، والعاطفة فيها متألمة شاكية شحاذة مستجدية، لا تجد فيها تلك الجرأة الواثقة الجسور التي تجدها في تجاربه العاطفية بعد ذلك، وصياغتها بصفة عامة تعتمد على توليد المعاني ورص العبارات واستلهام تلك الصور الشائعة المبتذلة في قصائد التراث الغزلية، وهو ما سيغادره، ليعانق ذاته الفردية، في المرحلة التالية. وقد يظهر شيء من التمزق أو الأسى العاطفي في تلك القصائد «البحرينية» ولكنه أسى سطحي لا يرجع إلى شيء من أغوار النفس، كما أنه لا يقوم على إدراك اجتماعي لا يخلو من نظر فلسفي كما سنشاهد بعد ذلك، هو مجرد تقليد للعواطف الحزينة المرتبة على صدود الحبيب وهجرانه، وجماله وملاحته وتمنعه، وهي كلها معان واسعة الانتشار في تراثنا الغزلي.

**٢ ـ الحدة والمباشرة :**

وهما من أهم الملامح الفنية للمرحلة الثانية، ولسنا نتوقع أن تكون هذه المرحلة منقطعة عن المرحلة السابقة، للأسباب التي قدمنا، ولكن القراءة الصياغية والنفسية لبعض القصائد تشعرنا بالإفادة من التجارب وبتطور الموقف النفسي، فالحب المستجدى يسبق حب المطارد الجسور المتبجح، والحزن والضياع يسبقان الحزن الذي يعلله بما يشاهد في المجتمع من مظالم عامة، وامتهان لأصحاب المواهب والشاعر منهم بالطبع.. وقصائده البحرينية

وقصيدته في تحية المدرسين الفلسطينيين حين عادوا إلى الكويت هي الجسر إلى المرحلة التي نعرض لها الآن، مرحلة الحدة والمباشرة، لأنه في هذه القصائد تصدى محتمياً بالمناسبة الدينية أو الوطنية لبعض سلبيات المجتمع. كما بدأ يجاهر بعواطفه نحو المرأة والخمر، ولم يعد الأمر وقفاً على الصور التقليدية التي تقبلتها كافة العصور.

وسنلحظ أن مرحلة التحدي للبيئة في عبارات مباشرة قصيرة جداً، وقصائدها قليلة، وهذا متوقع، إذ تكفي قصيدة صدامية أو قصيدتان لإثارة المعنيين، وتكوين رأي عام ناقم على الشاعر جرحه للشعور العام أو تهجمه على بعض المقدسات ومن يلوذ بتلك المقدسات، وسيكون هذا القدر نفسه كافياً لأن يراجع الشاعر أسلوبه، فهو - وإن لم يستطع تغيير نفسه وسلوكه - يستطيع أن يدور حول الهدف، بمعنى أنه يصل إلى غايته بوسائل فنية أقل استفزازاً للقارىء، أي أقل حدة ومباشرة.

وستجد بين أيدينا من هذا الاتجاه المتحدي الصارخ ست قصائد، ولعله ليس من قبيل المصادفة أن أية واحدة منها لا تحمل تاريخ نظمها أو نشرها. وهذه القصائد هي - دون ترتيب داخلي بينها - ليلة في بيت الجارة، ومطلعها:

بك بالشوق بالضنى يا جارة        اسعفيني بالكأس والسيجارة

وهي امتداد للمطالبة بالإصلاح الاقتصادي والإداري الذي عرفنا بدايته في قصائده النبوية، ولكن المطالبة هنا أشد تحديداً وإثارة وتحدياً، وهي تأتي في سياق يستفز، لقد كانت المطالبة بالإصلاح في القصائد النبوية تأتي مرتبطة بالذكرى الجليلة، فكأنه يطالب بتطبيق جوهر الإسلام ومضمونه

الأخلاقي والاجتماعي، أما في هذه المرحلة فإن السياق غير متوائم، ويصيب القصيدة في الصميم، لأنه قصمها وجعل منها قصيدتين أو غرضين لا سبيل إلى تلاقيهما، فهو يبدأ بدعوة ابنة الجار الشيخ بتغفل والدها والسعي إلى لقائه لتشاركه أشواقه وشرابه، ويحرضها على ألا تعبأ بأمها لأنها امرأة سوء!! وهذا الجانب لا يأتي عابراً في مطلع القصيدة، بل يلحّ ويمتد حتى يأخذ عشرين بيتاً هي نصف القصيدة، ومن ثم تبدو الدعوة إلى الإصلاح دخيلة غير مقبولة برغم هذا الرباط الواهي بين مرحلتي القصيدة، الذي نجده في قوله:

واصهري كل ما يجيش بصدري　　من شعور هضم الحقوق أثاره
يا ابنة الجار يا منى النفس لا تأسي إذا ما الواشي أثار غباره
ذاب قلبي أو كاد يا ربة الحسن خذيه واستطلعي أسراره
يا فتاتي بالله عفواً إذا ما رحت أشكو اليك فوضى الإدارة

فهذه الشكوى مفتعلة حين توضع في هذا السياق، وهو - في عشرين بيتاً - لم يكن يدعو فتاته ليشكو إليها شيئاً غير صبواته الملحة وعطشه الذي لا يرتوي، فكيف قفز - ولا نقول انتقل - إلى هذا الغرض المغاير!!

وتستمر القصائد الصريحة الحادة في قصيدته: «عرائس الإلهام دمع الغيد» وهو ليس عنواناً لها، بل شطر بيت فيها، ومطلعها:

قبّل فديتك مبسمي دع جيدي　　وإلى اللقاء صباح يوم العيد

وقصيدة: «نوحي» ومطلعها:

نوحي بقعر السجن نوحي　　فصداه في أعماق روحي

وهي عن فتاة زفت إلى من لا تحب، وقد رجع إلى الموضوع نفسه في قصيدة «قاتل الله أمها وأباها» وفيها يروي قصة الفتاة الحسناء التي زفت كرهاً إلى عجوز. وفي قصيدة «نوحي» تظهر «ليلى» من جديد، لكنها ليست ليلى قيس، وليست رمزاً فنياً أيضاً، وأنما مجرد اسم مستعار لشخصية حقيقية.

وتصل هذه المرحلة أقصى ما أريد لها بقصيدتين تبلغ أولاهما قمة المخالفة والتحدي، وهي قصيدة: «بأبي هائمة زفت لهائم» عن مغامرة عاطفية حسية، وهي استمرار - أو إعادة صياغة - لدعوته السابقة لابنة الشيخ أن توافيه وقاسمه أشواقه وشرابه. والقصة هنا أشدّ استفزازاً للاختيار والتوقيت وتطور القصة، فهي ابنة الشيخ العاكف في المسجد، وقد وافته يوم المولد، وتخفت في ثياب أخيها ومضت إلى الشاعر مستهينة بكل عاقبة، فلم يفيقا إلاّ على إقبال الشيخ.

والقصيدة الثانية: «هاتي الدواء وكحلي بصري» ومطلعها:

يا مي تاب السمع عن بصري     في الليلة السوداء من صفر

وهي من القصائد التي نسبها الأنصاري أو أهملها في الطبعة الأولى من كتابه، رغم قوله إنه كتبها بنفسه في بيت الشاعر بسكة عنزة. والقصيدة لا تنتمي إلى المرحلة المتأخرة، فهي لا تعني - في مطلعها - أن بصره قد ذهب، والشطر الثاني يوضح ذلك. ويعتقد الأنصاري أنها آخر قصيدة قالها الشاعر قبل وفاته؛ ولسنا نوافقه على ذلك، وكتابته لها لا تعني معرفته الدقيقة بتوقيتها بدليل سقوطها من الطبعة الأولى، ونرى - بالاحتكام إلى أسلوبها - أنها تتقدم بضع سنوات عن وفاة العسكر، من الصحيح أن الأسماء غير الكويتية تتردد فيها مثل ساسون وحزقيل وألبير وشمعون. مما يعني انتشار

أصحاب هذه الأسماء ووضوح آثار انتشارهم الاجتماعية، ويغلب على الظن أن ذلك كان مـن ظهـور ثمرات النفط، ولكن هـذه الثمرات واضحة في أعقاب الحرب العالمية وربما أثناءها أيضاً، فضلاً عن أن الكويت كان فيها جالية يهودية، وجماعات أخرى عديدة تحدث عنهم عبد العزيز الرشيد في كتابه، قبل النفط بكثير. فالأسلوب في هذه القصيدة وثيق الصلة بالمرحلة الفنية السابقة التي تعتمد على المقابلة بين الصور، مثل:

مالي أرى الغربان طائرة والصقر دامي القلب لم يطر

والشاعر يخاطب صاحبته «ميّ» مثلما خاطب «ليلى»، لكنه ـ لأول مرة ـ يصور «ليلى» ولا يناديها، وهي رمز، ولكنه رمز غامض مضطرب، وبخاصة مع ذكر امرأة أخرى هي «ميّ» فمن هي ليلى في قوله:

ما لي أرى العريان يسأله عن بيت ليلى كل مؤتزر

إن السياق يجعلها رمزاً للكويت، تلك التي انهمر عليها المكتسون ينازعون أبناءَها المجهدين الخيرات الجديدة بوسائل غير شريفة.. قد يبدو الرمز هنا مقبولاً، ولكن هل «ليلى» السابقة هي نفسها المقصودة في ذات القصيدة بقوله:

فمشبهو ليلى بوالدها شتان بين الفحم والدرر

إن البحث لها عن «والد» فيه أشكال، وبخاصة حين يعقب على ذلك بالحديث عن الديك الذي سرقه (ولا يقول اغتاله) ابن آوى سحراً، ففتح الطريق لشراذم المتطفلين، والشاعر في هذه القصيدة العنيفة يتوعد بالثورة ويتوقعها:

| | |
|---|---|
| قد طال هجرك يا ربيع فيا | لتعاسة الأطيار والزهر |
| دنيا المهازل والشذوذ غدت | نار الليوث وجنة الحمر |
| من لي بمشنقة أحزبها | بعض الرقاب وصارم ذكر |
| فلسوف ينفخ يا لخيبتهم | بالصور اسرافيل فانتظري |

وهذا أشد درجات التمرد والثورة في نفس العسكر، وهو لا يناسب آخر قصيدة، أو آخر سنوات عمره حيث أنهكه المرض، ورأى أنه لم يغير شيئاً بغضبه وانتهاكه لتقاليد البيئة، فاستسلم أو كاد لحزن دفين، وصارت دعوته إلى الإصلاح أكثر تعقلاً، ونجد ذلك متحققاً في قصيدته التي هنأ بها الأمير عبدالله السالم بالإمارة، وكان ذلك قبل وفاة الشاعر بعام أو بعض عام. والثورة المتأججة في القصيدة من وحي حركات الاستقلال التي التهب بها العالم العربي في أعقاب انتهاء الحرب العالمية كما نرجح.

**٢ ـ الوعي الفني:**

وهذه المرحلة الثالثة لا تعني أن العسكر غيّر هدفه، وإنما تعني على الأكثر أنه غير أسلوبه، وإذا قلنا إنه طوّر أسلوبه فهذا أدق، وإذا جعلنا ذلك سبيلاً إلى القول بأنه صار أكثر شاعرية وسيطرة على عدة الشاعر فقد وصلنا إلى أهم سمات شعر العسكر وأعلى مستويات الفن الشعري التي تمكن من تحقيقها.

ولسنا بحاجة الى ترديد ما قلناه من قبل من تداخل المراحل وربما تعايشها لأسباب سبق ذكرها، لكن قصيدة «هاتي الدواء وكحلي بصري» تصلح مجازاً بين المرحلة السابقة والتي نتعرض لها الآن. حقاً لقد سبقت قصائده الغزلية المكشوفة، وقصائده عن الفتاة الحسناء التي زفت إلى عجوز،

سبقت إلى الشكل القصصي التصويري، وهو أسلوب فني أرقى من التعبير المباشر، وأقوى تأثيراً من الإفضاء بذات النفس، فهذا الشكل القصصي يمنح التجربة الشعرية شكلاً موضوعياً أكثر إقناعاً للقارىء من حيث هو أكثر تحرراً من فردية الشاعر وإلحاح ذاته، ولكن القصيدة القصصية ظلت في تلك المرحلة الثانية تتسم بالحدة المتولدة عن طغيان شخصية الشاعر في التجربة، حتى وإن أخذت التجربة شكلاً موضوعياً، أما في مرحلة الوعي الفني فإن أهم ما تتميز به ارتقاء أسلوب التعبير داخل الشكل القصصي وتنقيته من شطحات الذات وتداخلاتها، ثم ـ ولعله الأكثر أهمية ـ تجاوز هذه الذات على نحو آخر بتنوع موضوعات القصائد تنوعاً منح شعره اتساعاً في أفق الرؤية وقدرة على تلوين المشاهد. فحتى حين يعبر عن نفسه فإنه يلجأ إلى التنظير والتمني:

يا ليتني فوق الغصون حمامة لأنوح بالآصال والأسحار

ولا يفوتنا مغزى اختياره للحمامة، بعد تشوقه إلى المشنقة والسيف، إنه يثور على المحدود، شوقاً إلى اللانهائية ورغبة في الاندماج في مجالي الطبيعة، وهذا من ملامح رومانسيته على نحو ما عرفنا. وإذا كان في مطلع القصيدة يتمنى أن يكون حمامة فإنه في سياقها يستقصي صور الحرية والشموخ، فيتمنى أن يكون نسمة «لأبشر الأطيار في آذار» أو فراشة رومانسية تدفع حياتها ثمناً لتجربتها:

حتى إذا شفت الغليل تعطشت للموت واندفعت بجوف النار

أو قبرة قادرة على رؤية الحياة في بكارتها وطهرها، أو ربوة شامخة مشرفة على الوديان.. الخ، وإذا كانت هذه القصيدة تجري «في دنيا الخيال» كما وضع عنواناً لها، فإنه يختمها بقوله: «فلكم تراءى لي الخيال حقيقة»، فهذه مرحلة فنية تجاوز فيها روابط الواقع الشخصي وإلحاحه على شاعريته

حين كان لا يكتب إلّا ما يعبر مباشرة عن هذا الواقع.

ويستمر التنوع الموضوعي مع «الجندي في ميدان القتال» وهو من خلال هذا الجندي يحيي البطولة والوطنية، ويرثي صديقه السعدون في «يا أخا الروح» وهي متراجعة فنياً عن قصائد مرحلتها، وربما رجع السبب إلى عودة ظهور الطابع الشخصي المباشر، لكنها ـ على أية حال ـ ليست بهذا القدر من الحدة الذي لازم المباشرة في المرحلة السابقة، فهي أنين وبكاء مستسلم، ولو أنه قالها قبل ذلك لكانت صكاً وتنكيلاً لمناوئيه ومنكري سلوكه.

ويلحق بقصيدة الجندي قصيدة «تحية واعتذار» التي رغب فيها عن تسلم الجائزة المقررة للفائز. وقصيدة «الحنين إلى الوطن» التي استحق بها تلك الجائزة سنة ١٩٤٥، وهي قصيدة وصفية نفسية، تتجلى فيها رومانسيته كأقوى ما تكون في جانبها التصويري اللغوي، ويكفي أن تقرأ عبارات مثل: «صوراً مجنحة بريشة وهمه» و:

نشوان إذ أصغى بأذن خياله      والوهم يملي والوداد يسجل

وتترادف الصور على هذا النحو التشخيصي للمدركات والعواطف الإنسانية، ولكن اللافت للنظر حقاً أن روح التفاؤل، والنص عليه لفظاً قد ظهر لأول مرة في هذه القصيدة، وعلى الرغم من عمومية العنوان الذي افترض للقصيدة فإن العسكر كتبها من زاوية جندي ينطوي على حبه لوطنه ويحلم بالعودة اليه بعد أن رفرف السلام أو أوشك. وإذا كان هذا من وحي انتهاء الحرب الكبرى فإن الكويت لم تشترك فيها، وربما لم تتأثر بها سلبياً، ومن الصعب تصور المعاني والمشاعر مجردة من علائق الزمان والمكان، فهنا

يتجلى جهد الشاعر، ولكن... ألا يمكن أن يكون العسكر قد عنى نفسه أيضاً بقوله:

متفائل لا اليأس يعرف مدخلاً ... لفؤاده، وهو الشجي فيدخل
صرع الشكوك بحزمه ويقينه ... ومن الوساوس ما يحز ويقتل

إلى آخر القصيدة ؟

وهذه القصيدة عن الحنين إلى الوطن تستدعي قصيدتين تصوران أجواءها الداخلية بصرف النظر عن اتجاه الموضوع، وهما «شهيق وزفير». وهي منذ بيتها الأول تحاور الشك واليقين:

كفي الملام وعلليني ... فالشك أودى باليقين

وفيها تظهر «ليلى» بالحاح، وتأخذ مكان الرمز، وهو هنا أكثر وضوحاً، فليلى هي وطنه المتمنع عليه، وقد وضع قرينة طريفة، فكلما ذكر «ليلى» نادى في أعقابها: «وطني» فهما اسمان لمسمى واحد، ويعني هذا أن العسكر كان قد اقترب من السيطرة على أسلوبه وفهم «حيل» التعبير الرمزي، وإنه يمكن أن يقول به أكثر مما يمكنه أن يقول مباشرة. والقصيدة الثانية هي تلك التي مطلعها:

أشجي الرفاق تأوهي وتوجعي ... وتمنعي عن شربها في المقوع

وهي غناء لليلى أيضاً، وإذا كانت تردد نغمة قصيدة سابقة هي «قومي اسمعي يا بنت جاري» فإنها تنتمي أكثر إلى «كفي الملام» إذ ينوء الشاعر بآلام الوطنية ويبحث عن مواس يشاركه أحزانه.

وقصائد: «أعزف على العود» وفيها ما يدل على أنه بدأ يفقد بصره، ويعدد فيها أنواعاً من الخمور الإيرانية والعراقية والزحلاوية، وهذا يعني أنه كان قد زار بغداد للمعالجة. وفي القصيدة حزن عميق، واختلفت فيها النظرة إلى الحب إلى ما يشبه التفلسف وشمول الرؤية. وتلحق «اذكريني» و«أوقديها» بالمرحلة ذاتها، وتقف القصيدتان: «حواء» و «مالي» في المسافة بين الوعي الفني الذي خفف من الحدة بتجنب المباشرة في التعبير، والمرحلة التالية التي تميزت بالمسالمة وتوقع النهاية.

في قصيدة «حواء» إحساس عميق بالوحشة والعزلة وما يستهدف له من مقاطعة. وفيها مناجاة بغير استعداد أو توعد:

| | |
|---|---|
| ويلاه قد هجرت مجالس أنسنا | وخلت من الندماء والسمار |
| لا الراح بالكاسات مشرقة بها | فتبدد الظلماء بالأنوار |
| كلا ولا الأوتار صادحة فتلهمنا | الغناء بهدأة الأسحار |
| حواء قد صمتت بلابل روضنا | وسرى الذبول بأجمل الأزهار |

أما قصيدة «مالي» - والتسمية رديئة اعتمدت على أول كلمة - فقد ذكر انها نظمت سنة ١٩٤٥، وهي عاطفية، يمكن أن تعتبر ردة إلى الاستجداء العاطفي، لم ينقذها منه إلا طرحها للعواطف في صورة تساؤلات، بمعنى أن الشاعر لم يعد مغتراً بثقته في مقدرته كما كان الأمر من قبل، بل تحدث في آخر أبياتها عن الوداع الأخير. ودون أن نتعلق بهذه الجملة في ذاتها فإن الإحساس بالوحشة والعزلة - كما بينا - كان قد بدأ يفرض نفسه عليه، مما جعله يحاول أن ينهج نحو سلوك فني جديد في آخر حياته.

وكما نرى فإن مرحلة الوعي الفني تنسحب على السنوات الخمس

الأخيرة من الأربعينات وهي الأغزر إنتاجاً والأرقى فناً، وهي الممتـدة بعـد المرحلة التقليدية ومرحلة الحدة والمباشرة إلى النهاية، ولكنها أخـذت لونين من الناحية النفسية، فهو هنا كما عبر عن حالته بين الشك واليقين، وهـو يدور حول غرضه بين الرمز والقصة وتصوير مشـاعره على لسـان الغير، وقـد تخلل بعض القصائد «هجمات» مباشرة لكنها قليلة مثـل تلك التي نجدهـا في سياق «كفي المـلام»، لكنها على أيـة حال بعيـدة عن التجريـح، وأخف وطأة ممـا قرأناه له في بواكير شبابه فصب فيه عنفه وحدته، أما آخر ملامـح الوعي الفني الممتد فإنه يتمثل في تحرك نفسي نحو المسالمة.

**٤ ـ المسالمة . . . والنهاية :**

وهي لم تظهر فجـأة، فلا شيء يحـدث فجأة، وقـد أرهصت القصائـد السابقة بعزلة الشاعر وقلقه وبحثه عن يقين، بعيداً عن التعدي وتجريح الذوق العام واتهامه، لا بد أنه عانى من الانـزواء، واتهام العقيـدة والسلوك ما جعـل حياته غير يسيرة، ومهما كان الإنسان غير مبال في بعض مراحـل حياتـه بالقيم السـائدة، وغير مبال أيضاً بالمعارضة؛ فـإن الاستمرار لا يلبث أن يهـز أعصابـه ويؤثر بجدوى الاتجاه الذي اختاره والثمار المتوقعة منه.

هنالك قصائد حملت تاريخ نشرها. مثل: «البلبل» وهي قصيـدة عذبـة وتمثل وسائل فنية متقدمة. فهذا البلبل الحالم بالربيع هو الشاعـر نفسه، وقـد نظمت سنة ١٩٤٧ ـ فيما يقول الأنصاري ـ لكنها نشرت في مجلة البعثة عقب وفاته (ديسمبر ١٩٥١) و «الشاعر والغروب» و «على الشاطىء» و «أهلاً وسهـلاً بـالربيـع» و «تحية واعتـراف» وكلهـا نـظمت سنـة ١٩٥٠. وهي تفتقـد القـوة والحرارة التي نجدها ماثلة في القصائد السـابقة، فيمـا عدا قصيـدته في تحيـة الأميـر الجديـد فقد حشـد فيها كـل طاقتـه، إذ حركـه الأمل في تغييـر موقعـه

الاجتماعي وإزاحة خصومه أو «كشفهم» في مرحلة تغيير الحاشية. وهذه القصائد المحددة بالمناسبة وتاريخ النظم ستساعدنا على وضع المرحلة الأخيرة في إطارها وتحديد ملامحها، ونرى أنها متحققة في القصائد الآتية: «لك الله» وقد وجهها إلى أحد أدباء البصرة، و«نداء» و«في الأحمدي» و«أنا والليل».

سيتضح جانب المجاملة الذي لم يكن العسكر حريصاً عليه، ويكفي أن يوجه قصيدتين لشخصين، بصرف النظر عن مستواهما الفني، وحين نتأمل هذه القصائد سنجد إحساس النهاية واضحاً، ومريض الصدر لا تخفى حاله، فالخريف، والذكرى، والإحساس بالفناء يزحف على مظاهر الكون من حوله، وقصيدته عن البلبل تؤكد هذا المنحى. فالبلبل مهدد بصياد لا يرحم، وقد تداعبه لحظات أفاقه فيقترب من أجوائه القديمة، لكن الطابع المسالم أو إيثار العافية هو الذي ظل سائداً، كما نشاهد هذا الصراع في قصيدة أنا والليل، ولنقرأ هذه الأبيات التي ترسم لوحة الصراع بين حدته القديمة وإيثاره العافية أخيراً، ولكن في أداء فني ولغوي رفيع:

يا ليل ضاقت بشكواي الصدور وما ... ضاقت بغلّ وأحقاد وأضغان
فجئت أشكو اليك المرجفين وهم ... لا در درهم أسباب خذلاني
يا ليل والروح عطشى وهي هائمة ... هل في المجرة من ري لعطشان
يا ليل والنفس غرثى وهي حائرة ... فهل بنجمك من زاد لغرثان

ويمضي عبر هذه التعبيرات الرصينة الحالمة ليصل إلى «ليلى» فلا يرقص القوافي ولا يغرب في الصور. وإنما يظل في تيار هذه اللغة العالية القادرة على ابتعاث الإحساس بروح الشعر العربي في عصوره الزاهية:

يا أهل ليلاي مذ شط المزار بكم ... لا الحي حيي ولا الجيران جيراني

كلا ولا الروح روحي مذ هفت وصبت لســاكني الحي من غيــد ومردان

نــزحتم وضبــاب الشــك خيّم فـي آفــاق نفسي وكم بـالكفر أغـراني

فهذه رحلة عمر الشاعر، هـو والليل، ليـل التجارب المتقلبـة والشكوك القلقـة، والبحث عن يقين في عالم مضـطرب، ولقد كـان الثمن باهـظاً، إنه روح الشاعر:

والفكـر يـا أهـل ليـلاي استقـل بهـا والـروح يا مـذبـح العشـاق قـربـاني

حب بـريء نمـا في خــافقي وسمـا وهــل يعمـر حب غيــر روحــاني؟

فما أحرى هـذه الأبيات التي أجمـل فيها رحلة عمـره أن تكون آخـر ما قال!!

وإذا كـانت رصـانـة التعبيـر علامــة نضـج، ومن ثم الحكم بـالمـوقـع التاريخي لهذه القصيدة فقد وضعنا معها ـ في نفس المرحلة ـ قصائـد خفيفة، وربمـا معاكسـة تمامـاً لروح الـرصانـة اللغـويـة، ولا غـرابـة في الجمـع بين الضـدين، فالشـاعر ـ في آخـر حياتـه وظهور بـوادر المرض عليـه ـ كان يلهـو بالشعر، ويداعب الألفاظ الجديدة التي تسـربت إلى لهجة الكـويت حتى نقرأ لـه كلمات مثـل: «فستان»، «فـاشـرب على نخبي» ولا يفـوتنـا عـدم إحكـام التعبير، فهو «اشرب نخبي» أو «اشرب على شرفي» أي تحية لي، ففضلاً عن أن الأحمـدي مدينـة حديثـة، واسمها يتصـدر القصيدة، فـإن فيهـا جـوّ هـذه العناصر التي جاءت مع التنقيب عن النفط واتصالها بحياة الناس في العـاصمة وظهور تأثيرها الاجتماعي والأخلاقي.

هـذا تدرج تقـريبي للقصائـد التي أثـرت عن العسكـر، استهـدينـا فيـه المنـاسبـة والتـطور النفسي والفني واللغـوي، وإذا لم يكن دقيقـاً كـل الـدقـة

فلأسباب سبق ذكرها، على أن الدراسة الفنية لهذه المراحل والأسس التي قامت عليها، وتحليل القصائد لا يستمد صحته من هذا التقسيم، فقد عوملت أكثر القصائد على أنها كيانات مستقلة ومرحلية معاً، ولا ينال هذا من ثقتنا بالتقسيم الذي ارتأيناه وتلمسنا له الأسس والدوافع في كافة الاتجاهات.

ولعله أن يكون واضحاً ـ في غاية المطاف ـ الدور الكبير الذي قام به العسكر في جعل الشعر الكويتي صادراً عن الشعور، وليس عن المحفوظ أو التقليد أو اللعب باللغة، وفي توثيق صلة الشاعر بالمجتمع وأهم ما يعرض له من قضايا، وإن أخطأ الشاعر سبيل التأثير العام في حياته حين انتهج مسلكاً مستخفاً متحدياً لكثير مما يؤمن به الناس، فذهب حقه، بباطله، لكنه أنهى عصر الشاعر المسامر، والشاعر المستجدي، كما رسخ نهجاً جديداً بالنسبة للشعر الكويتي يتمثل في الشكل القصصي، وفي تلك اللغة الشفافة وصخبها معاً، وفي الاعتماد على الصورة وتوظيفها توظيفاً بنائياً في تأكيد المنحى النفسي والمتجه الفكري للقصيدة.

# الفصل الثالث

## أحمد العدواني.. شاعر متصوف في محراب المجتمع

مقدمة :

يقول العدواني من قصيدة «شطحات في الطريق» :

يــا ريح!! حتــام الغبـار يلفني ... من لي بــريح غيــر ذات غبــار
أوكلمــا قــاربت صفـو شـريعـة ... هبت عـلي سحــائب الأكــدار
لا!! لن أحيد عن البذار وإن رعت ... زرعي الجــراد بجيشهـا الجــرار

ويقول ـ في مقابلة صحفية ـ من بين أسباب عدم اهتمامه بإصدار ديوان يجمع شعره ويحفظه :

«إنني مصـاب بما يسمى «مـرض المثل الأعلى» فيخيـل إلي أحيانـاً أن كل ما قلتـه من شعر لا يستحق أن يجمـع ويطبـع ويفرض على النـاس، وأن الكلمة التي أريد أن أقولها، لم أقلها بعد . . . وكل ما صنعته هو تجارب أولية لشيء لا يزال يتكون»!!

هذا هو أحمد العدواني، شاعر الكويت، صاحب التجربة الخصبـة عبر ثلاثين عاماً، هي أزهى مراحل التطور الأدبي لهذه البقعة من جـزيرة العـرب . وليـس بـاستـطاعتنـا ان نضيف كـلام العـدواني ـ الـذي اقتبسنـاه عن مقـابلة صحفية ـ إلـى التواضع، حتى وإن كان تـواضع الـواثق من قدر مـوهبته ورأي

الناس فيه، فالذين يعرفون هذا الشاعر عن قرب لا بد أن يروا في هذه الكلمات ما هو أكثر من ظاهرها، إنه القلق الفني العميق الذي يجعل الشاعر يجري أشواط عمره، ليدرك غاية تستقر في إحساسه وتعجز الكلمات عن احتوائها، فالإحساس أكبر من اللغة، والخيال اكثر حرية من الواقع، وحلم الشاعر يتجدد، كلما تحقق منه جزء كشفت الممارسة والنضوج عن مواقع مجهولة تفرض نفسها عليه، ولم يكن يدركها من قبل، فهذه الكلمات تنبع من صدق عظيم، سنجد في قصائد الشاعر، في تطور وتنوع مضامينها وأشكالها، ما يؤكد أنه سمة أساسية في شعر العدواني.

أما الأبيات الثلاثة المقتبسة من «الشطحات» فإنها تنطوي على معنى ردده في شعره على مستويات شتى من الواقع والإسقاط والرمز، وعبر الصور الاجتماعية والتأملات الفلسفية، وكل ذلك يعني في النهاية إيمان الشاعر بأن التجربة الإنسانية ملازمة للنقص، وأنها لا تكتمل، فهي دائماً قريبة من القمة ولكنها أبداً لا تبلغها، وهذا الموقف قدر وجودي خط على جبين المصير الانساني، ولكنه ـ في ضوء إدراك فلسفي معين ـ لا يؤدي إلى الإحباط واليأس، بقدر ما يؤدي إلى ضرورة المعاودة والاستمرار، حتى يتحول «العمل» إلى غريزة ومعنى في ذاته، وإن اغتالته جيوش الجراد، لأن هذا الاغتيال لا يجرد العمل من معناه . . .

فالمحتوى العام لهذه الأبيات الثلاثة ينتهي بأن يكشف عن قلق الفكر ورغبة العمل ومعاناة حقيقية لما يعيش من أفكار . . . والحق أن العدواني يعيش فكره، ويطوع شعره للتعبير عن هذا الفكر. ومن هنا لا يصدر القلق عنده عن مستوى سطحي من تنازع الممارسة العملية للحياة والتعبير الفني عنها، مثل بعض شعرائنا المعاصرين الذين يعيشون بأفكار وممارسات، فإذا

مـا كتبوا عكست أشعـارهم صورة عـالم آخر لا يعيشـونـه، بـل لا يضعـونـه، كهدف أو مثال، فقلق الفكر عند العـدواني قلق عميق صعب الرضـا، وسنرى أن هذا القلق بعيد الغور في نفسه، طويل الصحبة لمراحل عمره، حتى لكـأنه مصدر شاعريته في الأساس.

**معالم الشعر الكويتي قبل العدواني:**

لقـد نشرت أول قصيـدة للعدواني وهي قصيـدة «براءة» في أول أعـداد مجلة البعثة، (ديسمبر ١٩٤٦) التي كانت تصدر في القـاهرة، ولنـا أن نتوقـع أنها لم تكن أولى محاولاته، وبخاصة أنه كان يعيش حياة ثقـافية نشـطة تغري بالمحاولة منذ نزل إلى القاهـرة سنة ١٩٣٩، فيمكن ـ دون تعسف ـ أن نـربط بين نشر أول قصيدة وصدور المجلة الكويتية، ومن ثم اعتبار وسيلة النشر هي العائق عن الإعلام بالشاعر الجديد، ولا يمنعنا من الثقة المطلقـة بهذا الـربط إلا أن القصيدة التالية، وهي قصيدة «أصبـري يا نفسي» انتـظرت أربعة أشهـر (البعثة ـ مارس ١٩٤٧) فلو كان لدى الشاعر قصائد مختـزنة لـوجدت طـريقها تبـاعاً إلى صفحـات المجلة الكويتيـة الـوحيـدة في حينهـا. وإذاً، فيمكن أن نـوازن بين ندرة الانتـاج في تلك المرحلة ونضـوج أولى التجارب المنشـورة، ونسلم بـأن الشاعـر حين وجد نفسـه أمام الجمهـور فجـأة ـ بصـدور المجلة ـ حجب محـاولاته الأولى ولم ينشـرها. ومهمـا يكن من أمر فـإننا بحـاجـة إلى تحـديد معـالم صورة الشعـر الكويتي إلى مـا قبل تلك المـرحلة، لنتمكن من وضـع العـدواني في مكـانـه الصحيـح من حـركـة الشعـر وتـطوره، ولنحـدد الاضافات الجديدة التي أثري بها الشعر الكويتي، ولم تكن معروفة أو مألوفـة قبله.

لقد كانت فترة ما قبل ظهور شاعرية العدواني وازدهارها حافلة بالشعر،

يشغلها ثلاثة يعدون من أهم شعـراء جيلهم وما تـلاه إلى اليوم، كمـا نعتبرهم ارهـاصاً جيـداً ـ في الحجم والنوع ـ لـظهور جيلين بعـدهمـا أرقى شـاعـريـة وانضج فكراً.

أما هؤلاء الثلاثة فهم: صقر الشبيب وخالد الفرج وفهد العسكر، ولكل منهم خصائصه الصياغية وموقعه الفكـري، ولكل منهم سلبيـاته أيضـاً، ونحن نهتم بهم، لا من زاويـة القـول بتـأثيـرهم في العـدواني، أو تـأثـره بهم أو ببعضهم، فلا يزال شعراء الكويت إلى اليوم ينسبون منـابعهم الفنية إلى دائـرة الشعـر العـربي الـواسعـة اتسـاع التـاريـخ العـربي من الجـاهليـة إلى القـرن العشرين، والمنبسطة انبساط الرقعـة الناطقـة بالعـربية من أرض المهجـر إلى أقصى الجزيرة، ويرفض أحدهم أن يقر بأنه تأثر خطى شعراء بيئته أو حتى أنه استفاد من أخطائهم.

وعلى أيـة حال فـإن العدواني ليس صـورة لواحـد من هؤلاء الثـلاثـة، وليس مـزيجاً من مجمـوعهم، ولهذا لن نجـد مفتاح فكـره في أفكارهم، ولا أصول فنه الشعري في قصائدهم.

كان الشبيب نظاماً أكثر منه شاعـراً، وكان يصـطنع الفكـر في حدود مـا كـان يتاح لمثله في ظـروفه البيئيـة والشخصية من مفهـوم هذه الكلمـة، وكان يدعو إلى حرية الفكر في مقابل سيطرة السلفية والتقليد، وهذا ـ في الحقيقة ـ هو مصدر إعجاب جيله بما كتب. أمـا الشعر ـ وليس النـظم ـ فهو عنـده قليل حقـاً، على أن له فضـلاً لا ينكـر، هـو الإيقـاظ المبكـر للوعي القـومي عبـر الاهتمـام بالقضايا السياسيـة التي كانت تشغـل العالم العـربي خارج منـطقة الخليج، بل ربما خارج الجزيرة العربية كلها.

ويشارك الفرج صاحبه الشبيب في الاهتمام بالقضايا الاجتماعية والسياسية، كما يشاركه في ضحالة الجانب الشعري في منظوماته، ولكن الشبيب يفوقه في قاموسه اللغوي، فمجموع العبارات والصور التي استعملها الفرج في مقطوعاته جد هزيل، فضلاً عن الصياغة التي توشك ان تصير عامية نثرية، أما الشبيب فقد كان يمتاح من قاموس لغوي واسع ودراية بالأساليب وإلمام بالتراث الشعري بدرجة مناسبة.

وأخيراً يظهر فهد العسكر، أوفرهم حظاً في الشاعرية، وأقربهم إلى لغة العصر وأساليبه الفنية، فيعرف كيف يرسم الصورة ويحرك المشهد، ويقابل بين هذه المشاهد والصور بما يحرك عواطف سامعيه في الاتجاه الذي يريد، كما استعمل وسائل فنية أكثر تقدماً وتعقداً، ونعني بها اللجوء إلى الرمز والقصة الشعرية، على أنه لم يكن أقل شجاعة من سابقيه في الدعوة إلى تجديد الحياة الاجتماعية ورفض الأساليب والأوضاع العتيقة، ولكن سلوكه الشخصي والتعبير فنياً عن بعض جوانب هذا السلوك ـ الذي لم يكن محل موافقة اجتماعية ـ هو الذي أثار الغبار حول موقفه الفكري.

ولقد نال كل واحد من هؤلاء الثلاثة قدراً من الشهرة والإعجاب يتناسب وريادته الفنية والفكرية، ولكننا ننظر إلى ذلك كله الآن في اطار من النسبية، فهذه القضايا التي اعتنقها هؤلاء الثلاثة، ونالوا بسببها قدراً من العداء وقدراً من الإعجاب كانت تعتبر قولاً جديداً بالنسبة للخليج فحسب، وربما للكويت فقط، أما على المستوى العربي العالم فقد كان ما دعوا إليه فكراً وفناً معاً، قد تجاوزه العصر، وراح يرقب موجات أخرى من التجديد. وهنا يقف العدواني كأول شاعر كويتي استطاع أن يتجاوز حدود الإطار الذي اضطرب فيه سابقوه، كما تجاوز حدود الكويت والخليج مرتكزاً على معطيات الفن

الحديث وزخارة الشاعرية، ومسايرة العصر في قيمه الفنية المتجددة، واعتناقه لقيمه الاجتماعية التقدمية.

**ثلاث مراحل متعاقبة:**

لقد كتب العدواني نحو مئة قصيدة، بين قصيرة قد تكون عشرين بيتاً، وطويلة تقارب المئة أو تبلغها، وقد سجلنا له في كتاب «الصحافة الكويتية في ربع قرن» اثنتين وأربعين قصيدة منشورة، بعناوينها وتاريخ نشرها واسم الصحيفة التي نشرتها، حتى سبتمبر ١٩٧٢، وقد نشر بعد هذا التاريخ نحو عشر قصائد، وله قصائد أخرى غير منشورة، أتيح لنا الاطلاع على بعض منها، ويحجب الشاعر بعضاً آخر لأسباب شتى، كما سجلنا له خمس عشرة قصيدة بنصها الكامل في «ديوان الشعر الكويتي».

ولقد جرى عرف الدارسين على تقسيم النشاط الفني للشعراء إلى مراحل، اعتماداً على ما تتعرض له حياة هؤلاء الشعراء من أطوار سياسية أو فنية، فالمتنبي في صحبة سيف الدولة غيره في صحبة كافور، وشوقي قبل المنفي غير شوقي بعد عودته من الأندلس، وغيره بعد مبايعته بإمارة الشعر... وهكذا، والدارسون يتلمسون فروقاً فنية ونفسية بين نتاج مرحلة وأخرى، ولهم كل الحق في الاجتهاد والاستنتاج، سواء أصابوا أو أخطأوا. والعدواني شاعر صموت، وفن كتابة المذكرات والاعترافات لم يوجد بعد في الأدب الكويتي على الرغم من وجود أدباء عايشوا من أحداث وطنهم وتجاربهم الذاتية ما يستحق التسجيل. والحق اننا حين نتأمل شعر العدواني على امتداد ثلاثين عاماً نجد كل طاقاته الفنية وملامحه الفكرية ماثلة في هذا الامتداد الطويل، ولكن ليس بالدرجة التي تلغي وجود فوارق أساسية بين مراحل ثلاث، وهذه الفوارق تتجلى في تغلب اتجاه نفسي أو فكري على

سائر قوى النفس المتمازجة.

ونحن نحدد المرحلة الأولى، وهي التي أرست معالم شاعرية العدواني وأكدتها، فنحصرها بين نشر أولى قصائده على صفحات «البعثة» سنة ١٩٤٦ (ولا ندخل في متاهات القول بوجود قصائد قبل هذا التاريخ لم تنشر ولم يحددها الشاعر ولا نعرفها) وبين قصيدة «تحية العهد الجديد» التي هنأ فيها أمير الكويت الراحل، الشيخ عبدالله السالم بتولي الإمارة، وحملها عدد مجلة البعثة في نفس الشهر (فبراير ١٩٥٢).

وقد آثرنا اتخاذ هذه القصيدة علامة على انقضاء مرحلة لسبب واضح، وهو أن الشاعر في أعقاب هذه القصيدة، ظل عشر سنوات كاملة لا ينشر شعراً، فلم نقرأ له كلمة مطبوعة، إلى أن أعلن الاستقلال، ومضى على اعلانه عام، ومن ثم كانت قصيدته التي غنت أم كلثوم أبياتاً منها: «يا دارنا يا دار»[1]. وقد احتاج إلى عام ونصف العام ليكتب القصيدة التي تلتها[2]، ولكنه لم يتوقف بعد ذلك، إلا كما يتوقف الشعراء أمام تقلبات النفس ودوافع القول. ولا شك أن الباحث يشعر بكثير من الحيرة والقلق تجاه هذه السنوات العشر الصامتة، ولن يستطيع أن يحيل الأمر على وسائل النشر كما هو الحال قبل صدور مجلة «البعثة»، فقد شهدت هذه السنوات فترات طويلة تزامنت فيها أكثر من صحيفة، مثل «الفجر» و«الشعب» و«أضواء الكويت»، كما صدرت «العربي» في ديسمبر ١٩٥٨، بل إن العدواني نفسه أصدر صحيفة البعث بالاشتراك مع حمد الرجيب في أعقاب عودتهما من القاهرة، ولكن هذه الصحيفة توقفت بعد أعداد قليلة، فأصدر الشاعر والفنان مع فهد

(١) مجلة الرسالة ١٠/ ٦/ ١٩٦٢.

(٢) قصيدة: «معرض اللعب». مجلة الطليعة. ١١/ ٢/ ١٩٦٣.

الدويري مجلة الرائد مستندة إلى جمعية المعلمين، أو «نادي المعلمين» كما كان يدعى حينها[٣]، وشارك العدواني مشاركة جادة في «الرائد» ولكنها لم تحمل شيئاً من شعره!!

لا شيء ينبت من لا شيء، وهذا الصمت، سواء كان صمتاً حقيقياً كف فيه الشاعر عن كتابة الشعر، أو ظاهرياً انصرف فيه عن نشر شعره، لا بد له من أسباب. والأسباب النفسية الخاصة هي التي يمكن أن تصرف شاعراً عن قول الشعر، أما الأسباب السياسية ـ إن وجدت ـ فإنها تصرفه عن النشر وحسب!!

وتهنئة الشاعر للأمير تحمل بعض الدلالات على طبيعة هذه المرحلة الغامضة وموقف الشاعر منها، والقصيدة جيدة، واستهلالها بديع حقاً، وفيه يخاطب الأمير قائلاً:

تلكم منازلكم وانتم أهلها        وعليكم عقد الأمور وحلها

ولكنه بعد أن يحيي ماضي هذا الأمير بقوله:

صفحاتكم مثل المصاحف بيننا        جلت معانيها وأشرق فضلها

لا يلبث أن «يغري» الأمير الجديد بالحفاظ على أسلوبه المأثور، هذا الأسلوب الذي تمثله صفحات ما مضى من حياته. ولكن «الإغراء» يمتزج في عبارات الشاعر بشيء من «التحذير»، إذ لا يلبث أن يعطف على البيت السابق بقوله:

فحذار ثم حذار أن يبدي بها        غير الثناء المستفيض سجلها

(٣) ظهرت مجلة البعث. واختفت بعد ثلاثة أعداد سنة ١٩٥١، وصدر العدد الأول من مجلة الرائد. في مارس ١٩٥٢.

| | |
|---|---|
| واتـوا الأمـور بحكمـة وروية | إن التبصـر بـالصعـاب يـذلهـا |
| عركت تجارب أمسكم ما كان من | جـور النفوس متى تعـذر عقلها |
| فتجنبـوا سبـل الشقـاق فـإنهـا | مثل المشانق مـا تعطف حبلهـا |
| وارعـوا بـلادكم فـإن ديـونهـا | ممـا يشق على الأكارم مـطلهـا |
| من لم يـراع بـلاده في حليـة | ألقت بـه تحت السنابـك خيلها |

وهكذا ترى أن القصيـدة ليست خالصـة لوجـه التهنئة، فقـد عبرت من هذا الغرض الظاهر إلى «النصيحة» أو ما يقاربها من ألوان التذكير والتحذير.

ونمضي عن هـذه المرحلة الأولى إلى المـرحلة الثـانيـة التي أعقبت السنـوات العشر الصـامتة، وهي ليست طـويلة زمنيـاً، ومتـوسـطة الغـزارة من الناحية الكمية، ولكنها أكدت أن الشاعـر الذي سكت عشـر سنوات لم يفقـد شاعريته، لا تزال ينابيعه تتدفق، بل أثبتت بعد عودة العـدواني إلى الشعر مـا هو أهم من ذلك، فقـد عاد إلى حيث يجب أن يعـود، وليس إلى النقطة التي تـوقف عندهـا، ومن ثم كـانت تلك «القفـزة الفنيـة» التي تـلاحظ في نتـاجـه المتأخر، والتي ظن بعض الـدارسين أنها مجـرد مجاراة لحـركة التجـديد في الشعـر العربي، أو في العـروض الخليلي. والحدود الـزمنيـة لهـذه المـرحلة الثـانية تبـدأ بالعودة إلى نشر شعره في الصحف سنـة ١٩٦٢، وتنتهي بـوقـوع النكسة سنة ١٩٦٧، فهـذه الهزيمـة العسكريـة المفاجئة اختلفت ردود فعلها الفكرية والعاطفية، ولم يبق شاعر يحس بمسئولية الكلمـة على ما كـان عليه. وهـذا التغيـر في المـوقف النفسي يمثـل أهم معـالم التغيـر، ومن ثم يحـدد المـرحلة الثالثـة، التي بدأت بحـركة المـراجعة العـربية الشـاملة في أعقـاب الهـزيمة ولا تـزال مستمرة إلى اليـوم، وسنرى كيف «راجـع» العدواني نفسـه وأمته وتراثه.

**المحاور الثلاثة . . . المتلاقية :**

من موقف الملاحظة الموضوعية لتطور فن الشاعر ـ أي شاعر ـ سنكتشف أن مرحلة البداية عادة، وعند الأجيال السابقة أكثر من غيرها، تتسم بالتقليد في الصياغة أولاً، وبإلحاح الذات الفردية ثانياً، إلى أن يتأصل فن الشاعر فيتجاوز التقليد، وتتسع نظرته لتشمل المجتمع والحياة، فيتجاوز قوقعة الذات إلى الرؤية الأكثر شمولاً.

ونحن نذكر هذا القول لنرى في ضوئه إلى أي مدى كانت بداية الشاعر العدواني مبشرة واعدة. وقد رأينا من قبل أننا لا نستطيع أن نجزم متى كتب العدواني أولى قصائده، على أن هذا الأمر ليس بالغ الأهمية، فالشاعر لا يقاس بالمحاولة الأولى، ولا بالمحاولات الأولى، وإنما عبر تجاربه في مراحل عمره المختلفة. ومهما يكن من أمر فإن هذه المرحلة المبكرة ـ المرحلة الأولى ـ والتي حصرناها في قصائده المنشورة بين عامي ١٩٤٦ و١٩٥٢ تمثل فكرياً وشعورياً ثلاثة محاور، قد ينفصل أحدها بعض الوقت، في بعض القصائد ولكنها تتماس في قصائد أخرى، ولا نعني بالقول بأنها محاور متلاقية مجرد أنها صادرة عن شاعر واحد، فهذا أمر بديهي، وإنما نعني أنها لم تقع في التناقض مع اختلاف المجال أولاً، ونعني أنها تتمازج في بعض القصائد، في بناء فني متماسك ثانياً.

والمحور الأول يتمثل في اهتمام الشاعر بذاته الفردية، وهذا الاهتمام يأخذ ـ في هذه الفترة المبكرة من عمره ـ طابعاً رومانسياً، يغلب عليه التشاؤم والإحساس بالضياع وخيبة الأمل في الحياة والأحياء، وقد يعترض هذا التشاؤم فورات معاكسة تدعو إلى انتهاب اللذة والاستمتاع باللحظة الآنية، على أن هذه اللحظات عنده تابعة من موقف التشاؤم أو الإحساس بأن الحياة

إلى عدم، وهذه الرومانسية تبدو في العناوين التي يختارها لقصائده في تلك المرحلة، مثل: من وحي الذكرى - غنوة - همسات - سأم - خطرات - عبرات القلب - سراب.

والشاعر الرومانسي بطبيعته قلق، ملول، يرى أن خير ما في حياته هو ما مضى، وأنه لم يعد أمامه إلا العذاب، وهذه السدف من الأحزان مصدرها الأساسي هو الإحساس المتضخم بالذات والرغبة في الانطواء أو تبرير التمرد والرفض. وهذه أبيات لشاعرنا قالها في صدر شبابه، ينعي فيها ما مضى من عمره ويتحسر - من موقف التشاؤم الاجتماعي لا الفلسفي - لما يشاهد من أحوال الناس، ويطرح في النهاية الحل الرومانسي الخالد: الهجرة إلى الطبيعة، الحياة الأم، والبعد عن الناس، والفناء في هذا العالم الطليق البريء من الأدران الاجتماعية، يقول[٤]:

| | |
|---|---|
| لقد ذهب الصبا إلا أقله | ولم تطفأ لنار الشوق شعله |
| وغاياتي كما كانت قديماً | خيالات على نفسي مطله |
| وما استأنست يوماً في مكان | وإن راقت به للأنس حفله |

. . . . . . . .

| | |
|---|---|
| إلى كم تحمل الأعباء نفسي | وتضرب في المجاهل مستدله |
| أما آن الجنوح إلى حياة | بها روح السكينة مستهله |
| وكيف تطيب لي دار وفيها | بنو حواء تفسد كل مله |

فهذا كلام «عجوز» يقوله «شاب» قلق، ومصدر قلقه أن الحياة ليست

(٤) القصيدة في البعثة. فبراير ١٩٥٠. وقد جاء الشطر الثاني من البيت الأول في بعض الكتابات: ولم تطفأ لنار الشوق غلة مجلة البيان ديسمبر ١٩٧١.

طوع يمينه، وأن الناس ليسوا كما يشتهيهم، ومن الطريف أنه يسميهم بني حواء، وليسوا ببني آدم كما جرى العرف اللغوي والاجتماعي!!

| | |
|---|---|
| خبرت الناس في يسر وعسر | فضقت بعيشة لهم مملّه |
| وجدت لديهم للشر ديناً | ولم أر عندهم للخير ملّه |
| يحرف بعضهم آثار بعض | إذا صحت، ويطلبها معلّه |
| وقد طبعوا على ظلم وبغي | كما نشأوا على جهل وغفله |
| سواء كلهم في كل حال | يصرف أمرهم لؤم الجبله |

وبعد هذا الإلحاح، القاطع القاسي، على سوء الطوية عند الناس جميعاً وفي حالي اليسر والعسر، لا يبحث الشاعر عن تنوير الطبع الإنساني أو منازلة الشر في عقر داره، وهو نفوس الأشرار، وإنما يطرح الحل الرومانسي: الفرار إلى الطبيعة، والحنين إلى حياة الكهف...

| | |
|---|---|
| لقد طابت حياة الوحش عندي | فبت ولي بها لهف وغلّه |
| فهل لي أن أفر إلى البراري | وأسكن قلب موماة مضلّه |
| إذا ما جن ليلي طالعتني | كواكب في نواحي الأفق جذله |
| فأملأ من حريق الفجر كأسي | وأغزل من شعاع الشمس حلّه |
| واحسب أن هذا الكون ملكي | وأني قد صنعت الكون كلّه |
| وان عبست لي الأنواء حيناً | وثارت بي الزوابع مستحله |
| أويت، على يقين من رضاها | الى نفق ضربت عليه كلّه |
| أصيخ إلى العناصر حين تغلي | مراجلها إصاخة من تألّه |

وهنا يصل تضخم الإحساس بالذات إلى أقصى مداه، وهذه الذات تتحرك بين موقفين متنافرين من المجتمع ومن الكون، فحيال المجتمع:

«ضقت بعيشة لهم مملة» وحيال الكون: «إنني قد صنعت الكون كله»، ولهذا كان من الطبيعي أن يرحل إلى ما يتحقق في تأمله ذاته، أو إحساسه بالتفوق، أو التأله، وهو يجعل الرحيل فراراً: «فهل لي أن أفر إلى البراري» ازدراء للناس وضيقاً بهم بعد أن «خبرهم»، ووجد أنهم طبعوا على الشر وأنه من لؤم الجبلة وليس وليد حالة من العسر، ولهذا يفر إلى «البراري»، إلى الحياة البكر.. الحياة بلا بشر... الحياة قبل البشر... ولكن المثير للفكر والتأمل حقاً أن شاعرنا لا يفر إلى الطبيعة ليذوب في عناصرها وتنداح ذاته في التكوين الشامل للوجود، بل ليزداد إحساساً بفرديته، بأنه صانع هذا الكون وأنه سيده!! وسنرى أن مفهوم الرحلة، وعلاقة الشاعر بالكون سيكونان من أهم ملامح التغير في المرحلتين التاليتين..

والحق أننا في قصيدة «خطرات» السالفة قد وثبنا إلى قمة الإحساس الرومانسي في تلك المرحلة المبكرة، وقبل هذه القصيدة قصائد أخرى أقل حدة في رفضها المتشائم، بل إن الشاعر قد يغني للحياة، ويعلل النفس بالمنى عن همومها، ويأمل بالخلاص من حالة الاغتراب التي يعانيها، وهو خلاص لا يطلبه بالفرار إلى البراري وإنما بالحنين إلى الذكرى أو تقبل الحياة كما، هي واغتنام المتاح من متعها ولذائذها. يقول في قصيدة «وحي الذكرى»[(٥)]:

| | |
|---|---|
| يا حبذا ذكرى الكويت وحبذا | أوقات صفوي وازدهار حياتي |
| أيام أسلم للفتوة مقودي | أتسقط اللذات في الأرجاء |
| همي مساجلة الهوى أوطاره | وإثارة الأنظار حول فتاتي |

(٥) مجلة البعثة. سبتمبر ١٩٤٧.

| | |
|---|---|
| من لي بهاتيك المرابع بعد ما | أدلجت وانسد الطريق ورائي |
| وتغربت نفسي فكل مقرب | بالأمس منها أبعد الغرباء |
| جوعان والأثمار ملء مزاودي | عطشان والأمواه ملء دلائي |

فهذا الحنين يتجه إلى ماضي أيامه في الكويت، فلا يبلغ الحدة التي تدعوه إلى الفرار ومنابذة الناس، وإن كان هنا يشعر بغربته، ولكنها غربة اختيارية (كما يدل البيت الأخير) مصدرها الطموح والقلق والتطلع إلى عالم مثالي لا يتحقق على الأرض، وقد كتب الشاعر هذه القصيدة، كما يدل جوها العام وتاريخ نشرها، وهو في مصر، فإلى هذا السبب يمكن أن يسند هذا الإحساس بالاغتراب والحنين إلى الماضي، ولكن هذا تفسير متعجل لا نوافق عليه، ليس لمجرد أن العدواني بموقفه الثقافي والقومي لا يعتبر الانتقال إلى مصر غربة فحسب، وإنما لأن تأمل تعبيره يعطي غير هذا المدلول، فالكويت التي يحن إليها ليست الكويت المعاصرة للقصيدة، وإنما الكويت التي حن إليها تجسيم لفكر وشعور كان يجد في ظله الأنس والراحة، ولكنه بعد أن غادره لم يعد يستطيع أن يعود إليه، فبعد أن عاش روعة القلق وعذاب المجاهدة أصبح «السلام» القديم ذكرى، ترمز إليها الكويت، وليس إليها من سبيل. ولنعد إلى تأمل هذين البيتين:

| | |
|---|---|
| من لي بهاتيك المرابع بعدما | ادلجت وانسد الطريق ورائي |
| وتغربت نفسي فكل مقرب | بالأمس منها أبعد الغرباء |

فقد أدلج الشاعر، بدأ الرحلة، وانسد الطريق وراءه، لم يعد إلى الرجوع من سبيل، ولهذا تغربت نفسه، وليس جسده، وصار كل مقرب منها ـ ولنتأمل التعميم والاطلاق في «كل» ـ غريباً، لأنها غادرت عالم البراءة إلى عالم التجربة.

وتدور القصيدتان: «العودة» و«سأم» حول هذه المعاني التي رأيناها تبلغ قمة الحدة في اقتباسنا من قصيدة «خطرات» ورأينا ملامحها في قصيدته الأخرى «وحي الذكرى»، بل ان الشاعر يوشك في قصيدة «سأم»[٦] أن يكشف مصدر الهواجس في نفسه، وهو مخاوفه وحساسيته الخاصة تجاه ما يرى وما يعاني، أي أن هذه الأشياء في ذاتها طبيعية، ولكنه لا يتلقاها تلقياً طبيعياً:

وقولي إن فقدت: مضى ولم أعرف له سننا
وقد كانت له قصص وكان يخالها محنا
يضيق بذرعها صدراً وفي أسبابها عطنا

وتعاود الشاعر شطحاته الرومانسية وإحساسه بذاته، فيرسم صورة غريبة عبر حوار يخاطب فيه صاحبته، في قصيدة «العودة»[٧]:

لا تهابي إن طواني البحر يوماً في العباب

فمضى متخيلاً أن أهله وصحابه سيبكونه، وسيختلف الناس في أمره بين مدح وذم (أو سباب كما أكرهته القافية) ويواعد صاحبته بلقاء عبر الأمواج، فصوتها صوته وحركتها سره، ويتعالى النبر الرومانسي فيصير صخباً ووهجاً وغرابة:

لن يذيب البحر مني غير الفاف التراب
لن يصيب الموت مني غير شكي وارتيابي

---

(٦) مجلة البعثة. يونيو ١٩٤٩.

(٧) مجلة البعثة. مايو ١٩٤٩.

سوف أرتد من الثلج وإن طال غيابي
شعلة تقتحم الآفا ق في ضوء عجاب
وبها تعتصم الأكوا ن من بأس الخراب

فهذا كلام له ظاهر وباطن، ظاهره أن المتمرد يموت ولكن التمرد لا يموت بل يتفاعل مستمراً، وباطنه إحساس بوحدة الكون، ولغة الطبيعة، وسترى أن هذه البذرة النابتة هنا ستكبر وتصير ـ أو توشك أن تصير ـ اتجاهاً واضحاً في معطياته الفكرية، ولا ينفي ذلك أن نشم هنا رائحة «بروميثيوس طليقاً» عند شللي أو عبر الشابي، فالمتمرد العائد أبداً هو جوهر الرؤية عند الجميع.

وتبقى لمسة مهمة في التعرف على التكوين النفسي للشاعر، وبها تستكمل هذا المحور الأول عن جانبه الذاتي ورومانسيته، وذلك أننا نجد له بعض قصائد تنادي باغتنام الفرصة والاستمتاع بالحياة، ولكن هذا الاستمتاع لا يأخذ طابعاً أبيقورياً مادياً ينظر إلى اللذة كغاية في ذاتها، بل يوشك أن ينطوي على أسى حقيقي، واتخاذ تلك اللذة مهرباً من آلام الحياة والإحساس بالخذلان فيها، يقول في نهاية «غنوة»[٨]:

تمتع قبل أن تطفىء ريح الموت مشعالك
تمتع قبل أن يغمر ظل الشيب آمالك
فلا تبقى سوى الحسرة والعبرة والدمعه
تمتع أيها الطائر ما دامت لك المتعة

والأمر هنا ـ في هذه القصيدة التي يناجي بها طائراً طليقاً ـ كما يكشف

(٨) مجلة البعثة، يناير ١٩٤٨.

عن هموم الشاعر وحلمه اللاهث بالنصر وبالمجد، بطريق عكسي - عن أمنيته في أن يحقق في حياته حرية الطائر وانطلاقه. وهذا الجانب أشد وضوحاً في قصيدة «همسات»[٩]، وفيها يقول:

عـرف الـقـصـد أنـاس تـخـذوا الأفـراح فـنـا
كـلـمـا أجـدب مـغـنـى لـهـم حـلـوا بـمـغـنـى
وإذا ضـاقـت بـهـم دا ر مـضـوا عـنـهـا لـدار
وهـبـوا أيـامـهـم لـلأنـس حـتـى فـي الـقـفـار
كـل مـا جـدد فـي النفس شعـوراً بـالـوجـود
وأراهـا صـوراً تفصـح عـن حـس جـديـد
فـاجعليـه هـدف المسعى وعـنـوان الـسـعـاده
ولـتـكـن مـنـك اسـتـجـابـات إلـيـه وعـبـاده

وواضح أن المقطع الأول أكثر تخصيصاً من المقطع الثاني، فهو يدعو إلى اعتناق الفرح واتخاذه هدفاً في ذاته، أما الثاني فهو دعوة إلى متعة البحث عن التجارب البكر في أي مجال يحقق الشعور الجديد بالحياة، بل إن الشاعر يطرح معنى فلسفياً جديراً بالعناية، يقول في آخر القصيدة:

خـبـرت نفسي الـلـيـالي فـاسـتـخـفـت بـالـلـيـالي
وغـدت لا تـنـكـر الـعـيـ ـش عـلـى أيـة حـال

فهنا مزج بين عبادة الحياة وعبادة الحقيقة، وقول من جرب الحياة وعب من نعيمها كما ذاق من آلامها، ووقف على قمة التجربة، يفلسف مسيرة

(٩) مجلة البعثة. نوفمبر ١٩٤٨.

الإنسان وحكمة الوجود، من موقف التسامح الفلسفي الذي لا يرى فرقاً كبيراً بين الأضداد، بل يكاد يرى لقاء الأضداد، في نهاية الأمر، حتى لا ينزعج أو لا يكاد يجد فرقاً بين الصوفي في محراب تبتله والبغي في مخدع رذيلتها، فكلاهما يخوض تجربة الحياة على الوجه الذي يراه، ويبحث ـ على طريقته ـ عن شعور متجدد بالحياة.

**المحور الثاني: الكويت.. العرب**

هذا المحور الثاني من بين المحاور الثلاثة التي تمثل الاهتمامات الفكرية لدى العدواني في المرحلة الأولى، هو المحور السياسي، وله فيه قصيدتان فقط، وهما لا تتناسبان و«حجم» الاهتمام والمتابعة الذي كان يبديه الشاعر لشؤون الكويت والأمة العربية في تلك المرحلة، مما يجعلنا نميل إلى القول بوجود قصائد لم تنشر تخص هذا الجانب، وليس من سبق القول أن نذكر أن الاهتمام بالسياسة هو عنده رؤية اجتماعية أولاً، وليس مجرد شكل أو نظام، وأنه غلب على المرحلة الثانية التي أعقبت السنوات العشر الصامتة، أما في البداية فقد كان الوضوح الفكري موجوداً بقدر مناسب، ولكن «الحيلة الفنية» لم تكن بنفس الدرجة ولعل هذا سبب ندرة ما سمح الشاعر لنفسه بنشره (إذا صدق حدسنا بوجود قصائد من هذا اللون لم تنشر). والقصيدتان أولاهما بعنوان «نداء» والثانية «تحية العهد الجديد» المشار إليها فيما سبق. وقصيدة «نداء» في عنوانها كثير من المسالمة، وكأنها مجرد تنبيه أو تحذير إن لم تكن رجاء واستعطافاً وهو أسلوب سيتخلى عنه الشاعر في قصيدته الثانية، وليس هذا هو الفرق الوحيد بين القصيدتين، فهناك فروق أساسية أخرى، فالقصيدة الأولى تأخذ طابعاً رمزياً، في حين تمضي الأخرى في عبارات محددة مباشرة.

وقصيدة نداء نشرت في مجلة البعثة (فبراير ١٩٤٩) وهو الشهر الذي شهد نهاية البداية في حرب فلسطين التي تأججت في الصيف السابق (مايو ١٩٤٨) وانتهت بهزيمة عربية واضحة، واعتراف فعلي بقوة الغاصبين وقوة الأمر الواقع الذي نشأ عن الهزيمة، فجرى الحديث عن الهدنة الدائمة، أي تجميد الوضع إلى ما انتهى إليه. من ثم كان هذا النداء التحذيري الحزين، وكان توجيه النداء إلى «رعاة الشاء» أو أولئك الحكام الذين استنزفوا القطيع واستمدوا منه كل مسراتهم ولم يحفظوه، وهم بسبيلهم إلى أن يفقدوا كل شيء، لأنهم لم يفطنوا للثعالب الكامنة من حولهم، وينهي الشاعر نداءه بلفت انتباه هؤلاء الحكام إلى عبر التاريخ في حكام ظنوا بأنفسهم القوة، وبنظامهم الرسوخ ولكنهم تهاووا واندك نظامهم لأنهم أغلقوا مسامعهم عن «العتاب»:

| | |
|---|---|
| حذار فإن تحتكم بلايا | تخاتلكم بأطراف الحراب |
| وفي أمثالكم نسفت صروح | وكانت ذات أركان صلاب |
| تناست واجب العليا عليها | ولم تحفل بألسنة العتاب |
| فثلت من صياصيها وحالت | تراباً في التراب على تراب |

والقصد في القصيدة واضح، بحيث لا يحتاج إلى تعليق، ولكن الشاعر في هذه القصيدة المبكرة لم يتحدث «إلى الناس» وإنما تحدث «عنهم» ووجه خطابه إلى الحكام أو رعاة الشاء وكأن الأمل منوط بصحوتهم للخطر أو رعايتهم لرعاياهم، وكأنه لم يجد في الشعب إلا «أدوات انتاج» تستحق معاملة أفضل من رعاتها لأنها سبب كل ما يستمتعون به من نعم.. أما والموضوع على هذا القدر من الخطر، وفي أعقاب تجربة الحرب فإنه كان يجب أن يكون التكوين الفني والفكري للقصيدة أكثر نضجاً واحاطة بجوانب

الأزمـة العربيـة، وهي في صميمها أزمـة حضـارة، يبـدأ انفـراجهـا من يقـظة المجموع وليس من حسن سياسة الفرد.

أما القصيدة الثانية، التي وجهها تحية للعهد الجديـد فإنهـا أكثر نضجـاً من الناحية الفكرية لا الفنية، هي تعرف ما تريـد وتعبر عنـه بذكـاء، وإن كان العرف النقدي يرى أن التعبير بـالرمـز أرقى من التعبير المبـاشر، وهـذا حق، ولكنه ليس في كل الأغراض، وليس مع اختلاف مستوى الرمز أو المباشرة.

والشـاعر في تحيـة العهـد الجـديـد لا يتـردد في أن يسبـغ على الأمير الجديد - عبدالله السالم - كل ما أثبتت الأيام بالفعل أنه جدير به، فهو محبوب من الناس ومحل ثقتهم، وصحائفه المضيئة تزكي الأمـل في مستقبل عـلاقته بشعبه، فقد أقر العدل وحمى الحقـوق وأخذ بسيـاسة الشـورى، ومن ثم فقد «سـاس البلاد سيـاسة عمـرية». والـذي نخلص إليه أن الشـاعر أشبـع العهد الجديد مديحاً وإشادة، ولكنه حرص على معنيين مهمين، برز أحدهما، وهـو النتيجـة بروزاً واضحـاً، ومضى الآخر في تعبيـرات سياقيـة تحتمـل، ولكنهـا الأسـاس أو الحيثيات التي يـرتكز عليهـا الحكم أو النتيجة، وهـذه الحيثيـات أولها أن الكويت ليست ملكاً لشخص أو لفريق دون فـريق، وأن الذين عـانوا في الماضي ودفعوا ضريبة الوطنية حرماناً ودماء من حقهم أن ينالوا من خيرات الـوطن بعـدالـة وكـرامـة، وأن صيـاغـة المستقبـل حق للجميـع وليست حقـاً للمتحذلقين والمتصدرين دون هذه الجماهير التي شاركت في صنـع الماضي بقسوته وتضحياته، ولنقرأ الآن هذه الأبيات ونرقب مرجع الضمير في السياق:

تـلكم مـنـــازلكـم وأنتـم أهلهـا
أولـــتكـم الـشـقـــة الـبـــلاد -
انـــا على ثقـــة بـــأن شجـــونكم وشجوننا . . . . . . . . . . . . . .

| | |
|---|---|
| قد شفنا حب الكويت، فكلنا | كلف بليلى قد عناه وصلها |
| إن الكويت لأهلها وهم لها | قامت مآثرها عليهم كلها |
| عاشوا لخدمتها وما احتملوا الأذى | من دونها إلا ليذكوا حقلها |
| فليسكت المتخذلقون فما هم | إلا الجراد إذا تطاير رجلها |
| والشعب حر كللته حكومة | شعبية ... .. ... ... ... |

فهذه الأبيات والعبارات التي اخترناها من السياق تصنع إطاراً للفكرة التي تعتمل في نفس الشاعر، والتي رتب عليها النتيجة، وهي بدورها ماثلة في تلك الأبيات التي اقتبسناها من قبل، وبدأت بالتحذير، وانتهت بما يشبه «الحكمة»:

| | |
|---|---|
| من لم يراع بلاده في حلبة | ألقت به تحت السنابك خيلها |

**الكون... الإنسان:**

هكذا كان نصيب السياسة (أو المنشور من شعرها) ضئيلاً في تلك المرحلة الأولى، فلم يتجاوز قصيدتين، إحداهما ارتبطت بمناسبة، ولم تحقق أي منهما ـ مع اختلاف نسبي بينهما ـ ميزة فنية أو فكرية، وعلى عكس ما سنرى الآن من نظراته في الكون والإنسان، وهي نظرات ذات طابع تأملي فلسفي، ومع أنها تنتسب إلى فترة مبكرة من حياته فإنها لم تعدم طابع الجدية والعمق أحياناً، مع انضوائها في إطار تشاؤمه الرومانسي الذي تعرفنا على ملامحه من قبل.

وأولى قصائد العدواني في هذا الباب قصيدة «أمجاد الورى»[١٠]، وهي

(١٠) ديوان الشعر الكويتي. ص ٨٦.

سخرية بالغرور الإنساني، الذي يسول للبعض بأنه أقوى ما في الحياة، أو فوق الحياة، في حين يبدو الإنسان، إذا ما قيس إلى عناصر الطبيعة المختلفة، ضعيفاً، بل ضئيلاً جداً. والقصيدة تأخذ شكل حوار بين سائلة ومجيب، وتدور حول ثلاث من الصفات الانسانية التي يعتز بها الانسان ويراها أجلى وأكمل ما تكون فيه، ولكن المجيب ينفي أن يكون الأمر كذلك، وينتهيان ـ السائلة والمجيب ـ إلى النتيجة، وهي أن الانسان هو الذي هيأ لنفسه ذلك، لأنه جبل على عبادة ذاته. وأول الصفات هي الشجاعة، فهذا الإنسان شجاع مرهوب، ولكن صاحبنا (الشاعر) لا يسلم له بالشجاعة المطلقة:

فأجبتها: أيكون أربى صولة      في حومة الأهوال من ليث الشرى
إن كنت أكبرت الشجاعة وحدها      فالليث أولى أن يكون المكبرا

وحين تنتقل السائلة إلى وصفه بالكرم، يذكرها الشاعر بالغيث:

إن كنت أكبرت السماحة وحدها      فالغيث أولى أن يكون المكبرا

وهكذا تنتقل السائلة إلى وصفه بالجلالة، ولكن هناك ما هو أجل منه:

فأجبتها أيكون أهيب طلعة      وأجل من طود تناطحه الذرى؟
ان كنت أكبرت الجلالة وحدها      فالطود أولى أن يكون المكبرا

وبعد أن ينتهي الشاعر من تفنيد الصفة الأخيرة لا تلبث سائلته أن تقر بأن ذلك كله علامة على غرور الإنسان وعبادته لذاته، أي أنها تتحول عن موقفها السابق الذي يقر للإنسان بالتفوق، ولكن: كيف دار الحوار؟ وإلام انتهى؟

قالت: هو الانسان يعبد نفسه      فأجبت: ما احراه ان يتحررا

| | |
|---|---|
| قالت: عليك إذن إشارة عزمه | فأجبتها: وعليك أن يتبصرا |
| قالت: وهل لي أن أنير ضميره | حتى يرى في دهره ما لا يرى |
| فأجبت: تلك قضية لا تنتهي | دار الكلام بها وعاد مكررا |
| قالت: إذن خل الورى وشؤونهم | وأربأ بنفسك أن تكون مثرثرا |
| يا صاح لو غربلت أمجاد الورى | ألفيت أكثرها حديثاً يفترى |
| إن كنت أكبرت الحقيقة وحدها | فالآل أولى أن يكون المكبرا |

وإذاً، فقد يئس السائل والمجيب، أو الدفاع والهجوم من إمكان تغيير الطبع الإنساني، بحيث يتحول عن عبادة ذاته، ومن ثم انتهيا معاً إلى الشك في كل شيء، وأن الحقيقة الوحيدة هي أنه لا حقيقة، فالسراب هو الشيء الوحيد الذي يستحق الإكبار!!

والقصيدة كما رأينا تسخر من الادعاء والغرور، وقد تدرجت من العام إلى الخاص تدرجاً طبيعياً في طرح الصفات التي يعتز بها الإنسان، فالشجاعة أولاً وهي صفة على كمالها في الحيوان، ثم الكرم، وهو صفة توجد في الإنسان كما توجد في غيره، من المخلوقات ومظاهر الطبيعة، ثم الجلال أو الهيبة وهو صفة إنسانية محضة، ولكن هذه الصفات ـ على حظ الإنسان منها ـ نفيت عنه وترك عارياً ليرى حقيقة مركزة بين مظاهر الوجود. وكما وفق الشاعر في التدرج من صفة إلى صفة صاعداً مع الخصائص الإنسانية، فإنه لم يكن كذلك في المقطع الأخير الذي اقتبسناه بتمامه، فقد وضع تصميم القصيدة على أن ينتهي السائل والمجيب إلى الشك في كل شيء إلا في الشك نفسه، فهو الحقيقة الوحيدة، ولكن ما نسب إلى السائلة من عبارات في هذا المقطع لا يتناسب ودفاعها واعتزازها بالإنسان في البداية، وكان الأوفق أن تكون هذه العبارات ذاتها على لسان الشاعر، ثم توافقه السائلة في

نهاية المطاف، فليس مقبولاً، ما دمنا بإزاء طرح محصلة فكرية عبر شخصيات متحاورة ـ أن تتحول تلك السائلة إلى صاحبة موقف أصيل، وأن تبلور هذا الموقف في عبارات جازمة تأخذ مكان الختام أو القرار النهائي، الذي يناقض أصلاً ما بدأت به من اعتزاز بالإنسان وإقرار برفعته وجلاله.

ويأخذ هذا السراب، الذي أنهى القصيدة السابقة ـ مكان العنوان أو محور التجربة في قصيدة أخرى[11]، ومن ثم يتحول إلى رمز شامل لخيبة أمل الإنسان في كل ما يرتجي من دنياه، فكل ما تظنه سحاباً فيه مصادر الحياة والسعادة ما هو في الحقيقة إلا سراب، ومراقبته ورجاء الخير فيه ليس إلا مضيعة للجهد ومزيداً للحسرة. وتلتقي السخرية بغرور الإنسان واليأس منه معاً في قصيدة «في المقبرة: بين الصدى والطيف»[12] وهي تأخذ شكل الحوار بين هذين القطبين: الصدى، أو روح رجل توفي منذ حين، والطيف وهو شبح مجهول الهوية سنكتشف حقيقته بعد قليل، فهذا الصدى يستشعر العزلة، ولهذا يطرب حين يرى الشبح القادم ويسأله: هل أنت زوجي؟ ولكن الطيف يجيبه بأن هذه الزوجة التي كانت تحبك قد تزوجت غيرك وحولت حبها إليه. فيعود يسأل: إذن فأنت صديق من أصدقاء شبابي؟ فيجيبه الطيف: إن أصدقاءك بكوك ثم سلوك وبحث كل منهم عن صديق جديد. . . وأخيراً يكشف الطيف عن حقيقته:

خفض عليك إنني بعض كلاب الباديه
جئت لكي أدفن عظـ ـماً في الرفات الباليه

---

(١١) قصيدة «سراب». نشرت بمجلة البعثة. اكتوبر ١٩٥١.

(١٢) ديوان الشعر الكويتي. ص ٨٠.

حتى إذا جاء الطوى على عدت ثانيه
أقتات عظماً لم تزل للزاد فيه باقيه
وأستجم ساعة من الحياة القاسيه

فهنا موقف واقعي (بالمعنى المذهبي) خالص، يرى الحياة محنة وصراعاً، ويسيء الظن بكل العواطف البشرية!!

وتبقى أخيراً قصيدة مهمة، هي - في رأيي - أجمل وأنقى قصائد تلك المرحلة المبكرة من شعر العدواني، وقد أبقيتها إلى النهاية ضناً بها، وهي قصيدة «البحيرة الخالدة»[١٣] ويمكن اعتبارها جماع تجربة الشاعر وتأملاته ونظراته الفلسفية في تلك المرحلة، وهي - في رأيي - مع قصيدته المطولة «شطحات في الطريق» تمثلان جوهر خبرته الفنية وأفكاره معاً. ولهذا سنسجل هذه القصيدة بكاملها:

هي الطير صادرة واردة عليك بأسرابها الحاشده
تجيئك مثقلة بالشجو ن، وتذهب خالية ناشده
وربتما أقبلت بالضلا ل، وعادت مهللة راشده
وربتما أقبلت بالهدى وعادت مضللة جاحده
وماؤك يختال في ضفتيـ ـك، ويغمر أعطافك الناهدة
ويهزأ من صدر أقفلت ويسخر من ورد واقده
اذا صارعته عوادي الزما ن علاها بعزته المارده
وإن طاف في حوضه طائف غدا نطفاً عذبة بارده
وكم قيل شاهت ينابيعه وجاشت على سيفه آبده

---

(١٣) ديوان الشعر الكويتي. ص ٧٥. وقد نظمها في فترة مبكرة: مجلة البعثة. مايو ١٩٤٨.

| | |
|---|---|
| وقيــل تــدنس واستــويـلت | مجــاليه بــالــرمم البــائــده |
| وقيــل تـوحــل واستــويــات | مغــانيه بــالنسم الفــاســده |
| حـديث خـرافـة منـذ القـديـ | ـم، ولغو السكارى على المائده |
| فيـا هول مـا زخرف الكـاذبو | ن، وحسبـك أفعالهم شـاهده |
| ولـو سايـروا بعض ما بهـرجوا | اذن ألجمـوا الهمم الـواعـده |
| وأمـوا المقـابـر واستـوطنـوا | عليهـا مـع الجثث الخامـــده |
| فليس بغيــرك يحـلو الجهــا | د لمن يـطلب العيشة الـراغده |
| ومـا زلت منـذ ابتـداء الحيـا | ة وأنـت لخيــراتهـا رافــده |
| عليـك يـدور جمـال الـوجـو | د ولـولاك كـان بــلا قـاعــده |
| فـقـدست حـامـيـة لـلورى | ويــوركت مــرضعـة والــده |
| نسيء بـك الظن في كـل حيـ | ـن، وانت لسـوءاتنـا حـامـده |
| ومــاذا يضيــرك من طيشنــا | ومـن نــزوات لنـا حــائـده |
| ولا أنت من فيضنــا تنـقصيـ | ـن، ولا أنت من غيضنا زائده |
| ومــا نحن إلا غمـــام الحيــا | ة، وأنت بحيـرتهـا الخــالـده |

ففي هـذه القصيدةنجـد الصياغـة المتوازنـة، ولهذا لا يغـرق الرمـز في الغمـوض، ولا يكشـف عن نفسه في سـذاجة ـ على نحـو ما رأينـا في قصيدة نـداء ـ وتمضي الأبيات في تمـاسك وتتـرادف الصور محيـطة بالفكـرة تجلوها جانباً إثر جانب حتى تصل إلى النهاية وقد أوشـك المفهوم أن يتحـدد، أو هو قد تحدد بالفعل. فهذه البحيرة الخـالدة هي الحيـاة، هي التجربـة الدنيـوية، وهذه الطير الصادرة الواردة في مواكب لا تنقطع هي البشريـة، تفد جيـلاً بعد جيل، محملة بالتجارب أو فارغة القلب، فتجتاز رحلة الحياة وقد تغيـرت إلى أبعد مدى، فدورة الحياة تـأبى السكون، وهي لا تكـرر نفسها، وإنمـا تكشف

لكل جيل عن جديد، مهما قيل من أنه لا جديد تحت الشمس، وعلى الرغم من أننا غمام صادر من تلك البحيرة، وعائد إليها بعد حين. . فالتجربة الإنسانية بكر أبداً، لا تستوبل ولا تدنس ولا يعروها البلى، ولا ينالها النقص، والقائلون بغير ذلك، لو كانوا صادقين لهجروها وسكنوا المقابر، ففي تناقض الفكر مع السلوك ما يؤكد كذب الدعوى، ولكنها الحياة. . لا تتأثر بهذه الأقوال وإنما تشكل كل ما يعترضها وتقولبه. . فقانونها هو الغالب في النهاية.

في القصيدة إيمان عميق بالحياة، لا يتناقض فيه التشاؤم من مصير الفرد مع التفاؤل بخلود النوع وتجدد التجارب عبر الأجيال. فالإقرار بجبرية دائرة الكون ثم الفساد ثم الكون ثم الفساد. . قد يكون مبعثاً للإحباط والحزن، ولكن الشاعر نظر إلى التجربة ـ تجربة الحياة ـ كغاية في نفسها تستحق الاحتفاء والفرح، لأنها متجددة في عيني كل جيل، إذ يقبل عليها بخبرة جديدة، كهذه الطير التي لا تشابه فيها بين سرب وسرب إلا من حيث الظاهر، أما «الشجون» فإنها مختلفة جداً.

لا بد أن ننبه في نهاية التعرض لهذه المرحلة أن هذه النظرات الفلسفية لا تزال على وفاق مع الموقف الرومانسي الأصيل الغالب على الفترة بوجه عام، حتى في تلك القصيدة التي وسمناها بالواقعية المتشائمة، وسبب إفرادها بفقرة خاصة، أن الشاعر في قصائده الرومانسية كان موجوداً بذاته داخل التجربة، يعبر عن وجدانه كفرد، وحين يتحدث عن الإنسان فإنه الإنسان في المجتمع، ولكنه في قصائده هذه ذات الطابع الفلسفي قد وقف خارج التجربة، وهو الموقع الطبيعي لشاعر يتأمل الحياة كأنه يطل عيها من بعيد أو من فوق، ومن ثم تلمح عينه كافة تحركاتها ولا تضل رؤيته في زحام

تفاصيلها، فلا تعنيه التفاصيل أو الدلالات الاجتماعيّة بقدر ما يعنيه المغزى الشامل لحركة الوجود!!

**المرحلة الثانية: الحرية... الحرية**

«الحرية» هي نداء تلك المرحلة وشعارها الحار، بل هي نقطة الجذب والإثارة التي أعادت شاعرنا إلى ساحة المجتمع، ولا نقول أعادت إليه شاعريته، فهذه القدرة المستكنة في النفس لا تموت، قد يعتريها الصدأ أو الخذلان حين تضطرب أمامها الرؤى، ولكنها ـ عند بادرة معينة ـ تتوهج من جديد. وقد كان إعلان استقلال الكويت هو تلك البادرة القادرة على فض مغاليق الصمت عند العدواني، فراح يشدو للدار، سعيداً بدرها وتبرها، متفائلاً بغدها، كاشفاً عن أهم خصائص إنسانها، ولقد كانت التهنئة خالصة لوجه الفرحة، فليس فيها ذكر للراحلين من جنود الاحتلال، ولا مبالغات عن النضال لإخراجهم.. إنه الفرح بمحطة الوصول... وكفى. لكن غناء العدواني للحرية لا يتوقف، وإن فقد رومانسيته الأولى، واتخذ متجهاً واقعياً في عمومه، وانتهى هذا النغم الواقعي بلمسة إشادة رومانسية، تمثلها قصيدته التي حيا بها جيش الكويت وهو يأخذ طريقه إلى سيناء للمشاركة في معركة توشك ان تنشب[١٤]، فكانت أبياته:

| | |
|---|---|
| وليعلم الأعداء أنا أمة | رفعت على هام النجوم شعارها |
| تنسى مكارمها إذا جادت بها | للقاصدين، وليس تنسى ثارها |
| عرض العروبة أرضها، فمن ابتغى | شراً بها كنا الجحيم ونارها |

آخر غناء تستفزه إليه الأحداث العنيفة. وهكذا بين حدثين خطيرين

(١٤) قصيدة «حيتك أجداد ورثت فخارها». ونشرت بجريدة الرأي العام ٢٨/ ٥/ ١٩٦٧.

يمثلان علامتين من علامات الحرية ينحصر البحث عن ملامح تلك المرحلة الثانية التي اشتملت على ثلاث عشرة قصيدة، الحرية هي محور الاهتمام الرئيسي في أكثرها، على المستويين: الوطني والقومي كما في القصيدتين اللتين أشرنا إليهما، وعلى المستوى الاجتماعي الذي نعتبره النغمة الأساسية في هذه المرحلة وكأن الشاعر يرى أن الحرية للوطن، لا يساندها ويجسمها إلا حرية المواطن، ونداء العدواني وغناؤه للحرية يقترن بأكثر خصائص نفسه وشاعريته كما رأيناها في بواكير إنتاجه . . يمتزج بالتمرد والحزن واليأس من التغيير، والأمل ـ برغم كل عوامل التعويق ـ في ظهور شيء جديد. وهكذا تتجاور السخرية المرة من التفاؤل مع الغناء العذب للغد الأخضر. ولكننا قبل أن نقابل بين هاتين الصورتين ـ والفارق الزمني لا يعتد به ـ نرى تصور الشاعر العدواني للدور المنوط بجيله، لنتعرف على وعي الشاعر بهذا الدور أولاً، ومدى تمثيله هو لفكر الجيل وعقيدته:

يا جيلنا
جيل الضياع والصراع والقدر
يا جيلنا الذي كفر
بكل أمجاد البشر

* * *

يا جيلنا الشريد
تأكل من أشلائه ضواري السباع
تشرب من دمائه ظوامىء البقاع
يا جيلنا المضلل الملعون
يا جيلنا المعربد المجنون
جيل متاهات الضمير والفكر

جيل الضياع والصراع والقدر

* * *

يا جيلنا الذي يعيش في قلق

ويشعل النار بأعصابه

لكي يرى أجنة الظلام . . تحترق

وتملأ الآفاق بالدخان

حتى يختنق(١٥)

فهذا جيل التحول، الذي عبر عنه بالصراع، وفترات التحول حافلة بالاضطراب، ولكن في النهاية ستحترق أجنة الظلام وتحطم الأوثان ويفضح الدجل كما يقول في نهاية القصيدة، ولكن الشاعر يجد نفسه فجأة أمام «تحول» يأخذ طابع القسوة على قطاع ضخم من المواطنين، فلا يتردد في أن يقف إلى جانب الفطرة والبساطة والحرية. في «صفحة من مذكرات بدوي» يرسم العدواني معالم حياة ساذجة زاهية الألوان واثية الخطى، ثم يظهر «الحضر» فيكتسحون ملاعب الربيع الحانية:

شادوا عليها لهم القصور من حجر

كأنها مقابر معكوسة الصور!!

لقد عبر العدواني عن تجربة البدوي أمام زحف الحضارة، كما يحسها البدوي، أي في حدود إدراكه الساذج الحالم البالغ الأسى، ولو أنه تعمق التجربة ومركباتها لقال شيئاً آخر عن الحضر والحضارة، لكنه ـ على أية حال ـ آثر أن يقف إلى جانب الحرية والبساطة ولقد احترس لنفسه فلم يناهض الحضارة، فجعل هؤلاء الحضر يبنون قصوراً لا مصانع مثلاً.

---

(١٥) مجلة الهدف. ٢٩/ ٤/ ١٩٦٤.

**الأموات. . . والعبد:**

القصيدتان: «مدينة الأموات» و«اعترافات عبد» متقاربتان زمنياً، وليس بينهما فاصل من قصائد أخرى، وهما تسيران على نمط واحد من الوجهة الفنية، وتطرحان فكرة واحدة، على مستويين، مستوى الجماعة في المدينة، ومستوى الفرد في الاعترافات، حتى ليمكن أن يقال أن مدينة الأموات هي في حقيقتها مدينة من العبيد!!

في القصيدة الأولى يتجه الشاعر بالحديث إلى صاحبه كاشفاً وجه العجب في مدينة لها «شكل» الحياة وليس فيها روحها وحرارتها:

مدينة نام السكون فوقها
وملأ الظلام أفقها
فلا تحس في ثراها حركة
هواؤها جمد
تغيرت هيئته
حتى يلائم البلد
وهكذا الكلام
يسقط مثل قطع الزجاج
عن اللسان

ويستمر انثيال الصور التي تجسم مدينة عالية البنيان هامدة الروح، فسقوف الشوارع من حجر يمنع نفاذ الضوء، وليلها ليس له انتهاء، وبيوتها كهوف وسراديب احتشدت فيها قبور من رمم، وهذه الرمم تزاول طقوسها العنيفة وأسرارها المظلمة التي تبدو في رفض الحياة والعمل:

شعارها :

دع الحياة إنها مزرعة الجريمة

أشجارها منابت الخطايا

. . . . أخطارها

لا ينتهي لها أثر

حتى يزول كل حي ويبيد

وتقبر الحياة والوجود

وتستمر الصور - في شيء من التكرار - لتؤكد معاداة تلك المدينة لكل مظاهر الحياة والأمل، ليتجه الشاعر إلى صاحبه في النهاية بنصيحة أو دعوة، فليس أمامهما إلا أن يهاجرا من تلك المدينة، أو أن ينتزعا الحياة من كيانهما ليصيرا في الحجم والنوع المسموح به فيها:

أو أن نثور

ونعلن الحرب على الأموات

وتنتهي الثورة بانهزامنا

فإنما «الكثرة تغلب الشجاع»

وفي كلا الحالين

يختطف الأموات زائرين

من بني الحياة!!

وهذه النتيجة التي انتهى إليها الشاعر وهي أن الثورة تنتهي إلى هزيمة ينتصر فيها الموت على الحياة نتيجة يائسة وقاسية، فربما كان صحيحاً أن الكثرة تغلب الشجاع ولكن هذه المقولة لم تؤد إلى انقراض الشجاعة وتخاذل الشجعان، وليست مغادرة المدينة بأقل يأساً من ثورة تضمر الفشل، فليته آمن بأن خلية الحياة باقية ومستمرة مهما تحالفت عوامل الموت، فالشاعر نبي

## الفصل الرابع

# السقّاف .. شاعِر القوميّة

قومه، نذير وبشير، وليس نذيراً فقط، وحين ينتصر الشاعر للحياة فإن هـذا لا يعني ـ إلا في سياق آخر يعتمـد التضليل ـ أن الشـاعر يخـدعنا عن أوصـاب مجتمعاتنا وإنمـا يعني أننا يجب أن نستمـر في مكافحـة الموت الـذي يجتاح المدينة، لأن الحياة الكريمة غاية تستحق أن يبذل من أجلهـا كل شيء، حتى الحياة نفسها!! لقد عبر مقطع من القصيدة عن وجود حياة في المدينة، يمثلها الشاعر وصاحبه، ولا يدري عنهما الأموات شيئاً:

يا ويحنا يا صاحبي . . لو علم الأموات
أن على أرضهم حياة

هذه بارقة أمل . . . بـذرة خبيئة تحت طبقـات من التراب، شـرارة برق في ليل مدلهم، فليت الشاعر استثمر هذه البـادرة ليخفف من اليأس المـطلق الذي غلف جو القصيدة من البداية إلى النهاية، فليست هذه قضيـة «مظهرية» وإنما جوهرية جداً، فالإيمـان بالحيـاة وضرورة الاستمـرار غايـة نبيلة لا تقبل المساومة، وقد يركز الشاعر على الجوانب السلبية ليصدمنـا ويثير قلقنـا، لكنه يفعل ذلك ليحضنا على التحرك والعمـل وتحويـل القلق إلى موقف. أمـا هذا السواد الضارب في كل جوانب اللوحة فإنـه يعني ألا أمل، وإعـلان النهايـة ـ في هذه الحالة ـ لا يحتاج إلى شاعر!!

وهـذا الحـزن السلبي ليس العيب الـوحيـد في القصيـدة، ففيهـا بعض المعاني المكررة، وفي ترتيب صورها بعض الاضطراب، فمثـلاً بعد أن يقـرر أنهـا مدينـة الأموات وأن منـازلها كهـوف تكـومت فيهـا القبـور وأنهـا مـظلمـة الأسرار، ينتقل عن هـذا المعنى ليعود إليـه واصفاً لهـا بأنهـا مستودع الأكفـان والرفات وأنها تعبد الـظلام، وبعد أن يقـرر أن شعار المـدينة هـو: دع الحياة إنها مزرعة الجريمـة، يعود ليقـول: وشرعهـا أن الوجـود كله، إثم وجرم وألم

وراحة الضمير في العدم!! ومن المفروض أن الشاعر يحدد هدفه من القصيدة والشعور الذي يريد أن يبثه في قارئها، ثم إنه يرتب الصور والأفكار في تدرج يتصاعد بالمشاعر حتى يصل بها إلى قمتها، وأي تراجع في تصعيد هذا التأثير هو اضطراب منشؤه الاستسلام لفيض اللحظة دون انضباط لسيطرة الفكرة ومتطلبات تجسيدها في صور. لقد بدأ الشاعر بوصف مشاهد الطبيعة جامدة في تلك المدينة وانعكاسها على البشر، وكيف جمدت مشاعرهم وحولتهم إلى عدم. . هذا التعميم الشامل لا يحتمل العودة إلى التفاصيل مرة أخرى، وبخاصة إذا كانت التفاصيل أقل قسوة وضراوة مما تقدم، إلا أن الشاعر يقول، واصفاً المدينة:

تكره أن تغرد الطيور
وتشرق الخبات بالزهور
حتى ابتسامة الأطفال تكرهها
تخنقها على شفاههم
لكي يموتوا. . . . وتموت!!

وهذه صور مؤثرة في ذاتها، ولكن كراهية تغريد الطيور وتفتح الزهور، بعد القول بأنها ترى الحياة مزرعة الجريمة، يصير أقل تأثيراً. . . بل تراجعاً في تصعيد الجانب العاطفي والفكري في بناء القصيدة.

وتمضي «اعترافات عبد» في ذات الاتجاه، ولكنها أكثر توفيقاً من الناحية الصياغية، ووحدة الاتجاه بين هذه القصيدة وسابقتها ماثلة في أن العبد هنا يرفض أن يحيا حراً، ويصر على العبودية ويسعى إلى استبقائها بكل سبيل، فالاتجاه العام هو العدم الكامن في بعض المدن أو بعض الناس، ولكن التوفيق هنا مرجعه إلى نوعية التجربة، فهي عن فرد، أو رمز لقطاع من

البشر، وليس تصويراً لمدينة، وأن الشاعر أعطانا العوامل النفسية الداخلية التي تجعلنا أكثر فهماً وإحساساً بالبناء الفكري والنفسي للمستعبدين، وأنه - في النهاية - ارتفع بمستوى الرمز، فهذه العبودية ليست وقفاً على امتلاك الرقبة، وإنما يضاف إليها امتلاك الرأي وامتلاك السمعة، وامتلاك العلم، أن الاحساس بالحرية أو بضدها، هو في نهاية الأمر - نابع من داخل الانسان، من وعيه بإرادته وتحمله لمسؤولياته وصناعته لمصيره:

الحرية ترعبني
تقذفني في جو فراغ
يغتال كياني
ويطوح بي في مهواة
فيدور بها رأسي
يا ويلي . . !
حين أقابل وحدي
وجه مصيري
وأحس بثقل المسؤولية

وبعد أن يصور هذا العبد وإصراره على الانجذاب إلى سيده الذي يفكر له ويدافع عنه، وأنه سيعود إليه طوعاً لو أعتقه، ليقعي بين يديه، ويتحول إلى أداة طيعة له يصرفها كيف يشاء، يتجه إلينا بالحديث، لينتقل من مستوى الخصوصية بامتلاك الرقبة إلى التعميم الشامل:

يا سادة . . يا أربابي!
الحرية عزم وإرادة!!
الحرية ما خلقت لي . . .

بل خلقت للسادة
فأنا مهما نلت من الرفعة
والصيت وطيب السمعة!!
وتعاظم قدري
بالمال. . .
بالمنصب. . . بالعلم
بالجاه وحسن الفهم!!
سأظل مدى عمري عبداً
يخشى خطر الحرية

فالحرية التزام ينبع من داخل الانسان، وهذ الرق الاختياري تتعدد صوره وينتهي عند غايته وهي التسلق على الآخرين وخشية الحرية. وهذا الكشف في النهاية هو الذي يطيقه التعبير بالاعتراف، على أن هذا العبد ليس نموذجاً لكل الناس، وإنما هو الاستثناء الذي يؤكد إيمان الشاعر بالحرية وبوجود الأحرار الذين يرفضون الأمان الذليل والراحة الخانعة. . ويكفي هنا أن العبد يشعر بأن سلوكه موضع استنكار:

أنا مخلوق للرق
فلماذا الضجة من حولي
تحرجني. . .

وهو في التصاقه الذليل بسيده يوافق على أن يصير بالنسبة إليه «أي شيء»:

يطعنني بالخنجر

يصنع مني سيفاً
أو كرباجاً
يضرب عبداً يتحرر . .

ففي مقابل هذا العبد الخانع عن رضا، يوجد العبد المتمرد الذي يعاني عذاب التحرر عن رضا[16]!!

**تنازع الأضداد . . ونهاية مرحلة:**

إن شعر العدواني في امتداده إلى نهاية تلك المرحلة الثانية يشير إلى انقسام واضح، أو تقلب في حالة الشاعر المزاجية، تبعاً للمستوى الذي تصدر عنه التجربة الشعرية، فكما رأينا غلب على المرحلة الأولى عدم الثقة بالإنسان، وهو تشاؤم فلسفي لا يقصد إلى مجتمع بعينه (مع الاعتراف بتجربة واحدة تعبر عن تشاؤمه الاجتماعي) ومن ثم لم يكن متناقضاً حين دعا إلى تقبل الحياة كما هي، واستيعاب تجاربها وانتهاب لذائذها ما سنحت. وقد استمر هذا التنازع حين عاد بعد انقطاع إلى نشر شعره، ولكن القارىء يستطيع أن يلمس تراجع المستوى الفلسفي وتزايد الاتجاه نحو المجتمع، صحيح أن على رأس المرحلة الثانية قصيدة واحدة تتحدث عن «دنيا البشر»[17] ولكن الاتجاه الخاص إلى المجتمع الخاص والإنسان الخاص يفرض نفسه، فقصائده الوطنية غناء لبلده وشعبه وجيشه، كما أن مدينة الأموات هي مدينته، والبدوي ابن باديته، والإضافات في عناوين القصائد تنزع نحو الخصوصية،

---

(١٦) نشرت القصيدة الأولى ١٦/ ١٢/ ١٩٦٤. والثانية ٦/ ١/ ١٩٦٥ ـ ديوان الشعر الكويتي ص ٨٣ و٨٨.

(١٧) هي قصيدة «معرض اللعب». ديوان الشعر الكويتي. ص ٩٥.

مثل: يا جيلنا ـ ياغدنا الأخضر!! ويتضح ما تريد حين نضع هذه العناوين، وهي الركيزة للفكرة الشعرية، تجاه عناوين أخرى مثل: البحيرة الخالدة ـ بين الصدى والطيف ـ أمجاد الورى.. الخ. والاتجاه إلى المجتمع والرغبة في التأثير فيه هدف نبيل يستحق ما يبذل من أجله، وهو المتوقع من شاعر تقدمي الفكر مثل العدواني، ولكن إيمانه الحار بالحياة والثورة لا ينهض على أساس من ضرورة الاستمرار، ولهذا نصفه بأنه إيمان حار وليس عميقاً بالدرجة التي تجعل منه رسالة، ومن ثم فإن الشاعر يعلنه وهو يضمر التراجع عنه، لأنه يتوقع المعارضة أو العجز، تماماً مثل الصديقين المتحاورين في مدينة الأموات.. إنهما لا يقاومان الموت في المدينة، وإنما يدعو الشاعر صاحبه إلى مغادرتها، لأن الموت دائماً ينتصر على الحياة!! فأين ذلك من تجربته العظيمة في «البحيرة الخالدة» حين أعلن إيمانه بعظمة الحياة ورحابة التجربة الإنسانية وتجددها الذي لا يخلق على مر الدهور؟! وهذه الحالة المزاجية هي التي يمكن أن تفسر لنا التعارض الحاد بين قصيدتين متقاربتين زمناً، فبينهما أقل من عام[18]. القصيدة الأولى «المتفائلون» تقدم صورة بشعة كريهة للأمل والتفاؤل، وهذه البشاعة مستمدة من أن كل ما يتحقق أمامنا، في يومنا أو في غدنا إنما يؤكد انتصار القبح والشر والضلال، ومن ثم يصير رصدنا طالع الأمل ضرباً من الغباوة أو خيبة المسعى، على أن المعنى الكلي للقصيدة يمكن أن يكون تعبيراً عن تمكن الأمل من نفس الإنسان، فهو ملاذه وشاطئه المنتظر، إن هذا الفهم الأخير للقصيدة يمكن أن يقلل من حجم التعارض الحاد، ولكنه لا يلغيه، فالصياغة هي وسيلة الشاعر لنقل إحساسه أو

---

(18) نشرت القصيدة الأولى بمجلة الطليعة. ١٨/ ١٢/ ١٩٦٣. وأعيد نشرها بمجلة اليقظة. ١١/ ١٢/ ١٩٧٢. والقصيدة الثانية نشرت بمجلة الطليعة. ٧/ ١٠/ ١٩٦٤.

فكرته، والصياغة هنا لا تعطي هذا المعنى بيسر واستقامة:

ونظل نرصد طالع الأمل
والليل يأتي بعده
فجر كريه أبرص
عنه النواظر تنكص

ويمضي الشاعر في تبشيع صورة ما يتحقق بعد هذا الانتظار، أو بعد الأمل، فالنجوم كالدمامل، والسماء كوجه متورم، والناس جثث يحرسها الدود، أما ما يتصارع الناس بسببه من متاع الدنيا فليس سوى فضلات تعجن في مزبلة!! ومع هذا التبشيع لكل شيء، فلا نزال نرصد طالع الأمل!! فهل هو عن غباء أو عن قوة؟

إن حرف العطف في البداية، لا يعطف على شيء قبله، إنه هنا يعطي معنى الاستمرار.. عن سيولة الزمن وضياع المنطلق وتجدد هذا الانتظار لشيء جميل فلا يتحقق إلا القبح البشع!

لسنا نريد أن ندخل في مناقشة: هل هذه الألفاظ: الدمامل والتورم والذباب والمزابل ـ كلمات شعرية أو ضرورية في هذا المقام أم أن هناك مندوحة عنها.. إن المدرسة البرناسية في الشعر والطبيعية في الأدب بعامة يمكن أن تقنعنا بإمكان ذلك. ونحن أيضاً لا ننكر على الشاعر أن يجتاز لحظة نفسية متأزمة، تعصف بكل مسلماته القديمة، لكنها تبقى «مجرد لحظة» لا تؤدي إلى تعميم الأحكام، وإن عبرت عن الحزن الخاص، إنه يبدو بصورة أوضح حين نقرأ القصيدة الثانية: «يا غدنا الأخضر»:

يا غدنا الأخضر

أزهاره عوالم من نور
تغازل البدور
يا غدنا الأخضر
نحن هنا نشعلها ثورة
في أفق مغبر
وكل سيف مدرك دوره
في اللهب الأحمر

فأين يقع فكر شاعرنا وعواطفه؟ تحت سماء نجومها دمامل، أم تحت سماء نجومها سيوف الثوار في أفق مغبر، سعياً إلى الغد الأخضر؟!

هذه قضية تحسمها المرحلة الثالثة التي تبدأ بعد الهزيمة العسكرية والنفسية للإنسان العربي في عام ١٩٦٧، وإن من أصدق ما كتب العدواني ـ في مجال التوثيق النفسي ـ قصيدة على قمة المرحلة الثانية، قالها في استقبال عام جديد، ومع ذلك، فقد سمى القصيدة «السنة الماضية»[١٩] والنظرة إلى الماضي ـ وهو على برزخ بين عامين ـ تعبر عن المعاناة والخوف من الغد ومحاسبة النفس على ما مضى:

ليست شهوراً عدها اثني عشر
مرت على فلك يدور
سلك من العمر انتثر
ومضى إلى غيب العدم

(١٩) نشرت بمجلة الرسالة ١/١/١٩٦٧.

**وبدأ الشاعر يتكلم:**

عشية النكسة صمت رهيب يحاصر كل شيء، الجماهير ضائعة لا تعرف ماذا حدث وكيف حدث، وأصحاب الرأي والثقافة والفن بين ذاهل لحجم الخسارة، ومهموم يراجع الأسباب والنتائج، ويحاول أن يستكشف المستقبل ويعيد استعراض الماضي، وبعد أن يبثنا العدواني شجنه الخاص في «السنة الماضية» ويوجه نقده اللاذع للسلبية وضياع الطريق في «إلى القطيع» تقع النكسة، ويصمت مع الصامتين، ليبدأ رحلة البحث والتقويم، ويعود بعد ما يقرب من عامين، ليعترف، ويدعونا إلى الاعتراف، فهو بداية الخلاص:

حدقت في مرآة نفسي
فلم أجد نفسي
بل لاح لي حشد من الظلال
جميلة الشكل
لكنها واأسفاه.. ليست لي!!
......
يا أنتم يا أهلي
لكم مرايا في نفوسكم
فحدقوا فيها
لكن بصدق لا يهاب السيف
أو يخشى القلم[20]

وقصيدة «اعتراف» هذه، مثل المنشور الثلاثي، تملك قدرة تحليل

(٢٠) قصيدة «اعتراف». مجلة اليقظة. ١٧/ ٣/ ١٩٦٩.

الضوء الواحد إلى مكوناته، ففي العنوان صوفية، والتحديق في مرآة النفس يؤكد هذا المنحى الذي مضت عليه أدلة عديدة وبخاصة في المرحلة الأولى، وتراجعت لفترة أمام زحف الاهتمام الاجتماعي، وفي دعوة الآخرين إلى محاسبة النفس بشجاعة ونزاهة للبدء من جديد حافز للثورة والتغيير، كما أنه حين يقول: «عودوا إلى نفوسكم» فإنه يدعونا إلى البحث عن أصالتنا الضائعة، وإنهاء حالة الاغتراب والانقسام التي يعيشها الإنسان العربي، وفي الجملة فإن القصيدة دعوة إلى التجريب والصدق ومعايشة الخطر من موقع المسؤولية عن صناعة المستقبل، ولكننا قبل أن نمضي عبر قصائد الشاعر لنتلمس هذه المعاني بشيء من التفصيل، علينا أن نستمع إليه، وهو يتكلم، بغير وزن ولا قافية:

«الأدب العربي الحديث أكثر قضاياه غير عربية، مفتعلة، وهو صورة مشوهة أو مهزوزة لآداب غير عربية، ولو أسقطنا كثيراً من هذا الأدب من تاريخنا العربي لا يفقد شيئاً إطلاقاً، والأديب العربي الحديث يكتب أكثر مما يفكر أو يقرأ، وليس لديه موقف معين، وإنما الموقف تمليه عليه الجماهير نفسها، وبدلاً من أن يقود الجماهير، الجماهير تقوده، لذلك هو منفعل وليس بفاعل... أدعو لأن يكون العرب عرباً، وأن يعالجوا قضاياهم على أساس عربي. والقضايا التي أدعو إليها في شعري هي، إنني إنسان عربي واستمرار تاريخي لأمة عربية ذات تاريخ حافل بالانتصارات. إنني إنسان معاصر أعيش واقعي وأتفاعل معه،... أومن بأن جميع الأنظمة التي توضع أو يضعها الانسان هي لمصلحة الانسان، وعندما يتحول الانسان لمصلحة النظام يكون آلة وليس إنساناً»[٢١].

---

(٢١) مجلة اليقظة. ١٣/ ٥/ ١٩٦٨.

ويقول العدواني في مكان آخر:

«الكلمة تعبير عن فعل، استشراف عالم مستقبلي، فإذا تم الانفصال بينهما دخل النفاق والكذب وضاع الالتزام وضاع التفكير... على الشاعر الحديث أن يحس بذاته، أن يملك صوته المتميز الفريد، ليس الحديث من ناحية الشكل فقط، الأشكال في الشعر العربي سهلت، واتسعت ثقافة الشاعر العربي، فلتتسع مسؤوليته، لا يمكن أن يكون شاعراً من لا يشارك في ثقافة العصر. فشاعر القصر والبلاط انتهى»[٢٢].

ويقول في مكان ثالث:

«الثقافة في نظري ليست ثرثرة عقلية، وليست أحاديث تتثاءب في الصالونات النائمة، وليست زخارف للمتعة، وإنما هي قبل كل شيء نظرة شاملة للكون والحياة والمجتمع، يكون التعبير عن هذه النظرة في مواقف معينة، وسلوك واضح ملتزم أمام قضايا الإنسان وأشواقه إلى الحرية والتقدم، والقضاء على كل ما يعوق تحرير الإنسان وازدهار مواهبه في مجتمع حر سعيد، على أن تكون هذه المواقف وهذا السلوك لهما صفة الاستمرار وصفة النضال في مختلف الميادين»[٢٣].

بعض هذه الأفكار عن مهمة الشاعر وضرورة تمييز ذاته الفردية وموقفه من الكون والمجتمع آراء قديمة ومستمرة عند العدواني، وشعره - في كل مراحله - دليل صادق على أنه تحرك بوعي في حدود هذا الإطار أو هذا

(٢٢) مجلة الكويت. ١٦/ ٣/ ١٩٧١.

(٢٣) من مقابلة أذيعت تحت عنوان: «أنت متهم!!».

الفهم، ولكن الحديث عن الكلمة الفاعلة لا المنفعلة، من آثار نشاط أدب المقاومة بعد النكسة، ومع هذا فالوجودية قالت بهذا الرأي حين حددت مفهوم العمل الفني بأنه «اقتراح» يتقدم به كاتب حر إلى قراء أحرار، وبالتفاعل مع الكتاب يكتمل وجوده، وإلا ظل هذا الوجود ناقصاً(٢٤).

ومهما يكن من شيء فقد مضى شعر العدواني في هذه الفترة التي تمتد إلى اليوم في خطين متوازيين:

**أولهما:** البحث عن أصالة عميقة الجذور للإنسان العربي، تصلح نقطة بداية للثورة والتغيير.

**وثانيهما:** البحث عن الحقيقة الكبرى، في نزوع روحي تصوفي، يسمو فوق الآلام والتغيرات المرحلية.

**بحثاً عن أصالة عربية:**

في أعقاب النكسة بدأ المهتمون بالفكر والحضارة في محاولة البحث عن سبب لها، واكتشاف نقطة بداية جديدة، وكان هناك من يرى أن مأساتنا هي «أنصاف الحلول»، فلم تستوعب تجربة الحضارة الأوروبية بكل قيمها، ولا نحن اعتنقنا الاشتراكية بكل أبعادها ولا نحن احتفظنا بشخصيتنا العربية أو الإسلامية كما تأصلت ملامحها عبر تراثنا التاريخي، وبعد التسليم بهذه البداية يدعو كل مفكر إلى البدء من إحدى هذه النقاط الثلاث.

ونحن لا نستطيع أن نقول أن رأي العدواني هنا واضح لا لبس فيه، فالشاعر غير مطالب بالتعبير الواضح أو المباشر، لكنه يعطي مؤشرات وصور

(٢٤) راجع في هذه الآراء: «ما الأدب؟»؟ لسارتر. ترجمة د. محمد غنيمي هلال.

لها دلالات. . . وقد يرى الناقد في هذه الدلالات ما لم يقصده الشاعر، ولا يملك أحدهما أن يصادر رأي الآخر. ورصد المتجه الفكري في هذه المرحلة يضعنا أمام ظاهرة واضحة، هي تكرار ظهور رسوم الحياة العربية والاعتماد عليها كرموز متعددة الدلالات، فتلك أصالتنا في الشعر العدواني، فالنخلة والصحراء والجمل والأطلال والرحيل والخيمة، من معالم القصيدة عند العدواني، في هذه المرحلة، وكلها استعملت في مجال التمجيد واستمداد الكبرياء وإظهار العرفان. . . تظهر في القصيدة أو عبر أبيات قليلة وكأنها العلامة الهادية، أو المصابيح التي تحدد معالم الطريق من بعيد، على أنه من الضروري أن ننبه أن هذه الرموز التراثية كما أنها ليست معزولة عن سياقها التاريخي أو جوها الروحي الخاص فإنها ليست مجرد استعادة لصور قديمة، وإنما أخذت من واقعنا الراهن ملامح شتى، قد تكون الثورة أو الرفض والتمرد، كما قد تأخذ من الواقع النفسي الخاص لشاعرنا بعض طابعها، كما سنرى. في قصيدة «بقايا رؤى»[٢٥] لا بد أن نلحظ العنوان في دلالته على الحلم، الوعي الباطن، مع حرية التصور، واللحاق بالنفس الأخير أو الفرصة الأخيرة (بقايا) ولعله يقرب إلينا الإحساس بالشكل الذي اتخذته القصيدة، فهي من أربعة مقاطع قصيرة، كل مقطع منها ينهض على معنى، يتصل وينفصل عن سابقه، يتصل في الجو العام أو ما يهدف إليه الشاعر من إيقاظ الوعي الثائر على ركيزة من الأصالة العربية، وينفصل في استقلال كل مقطع بفكرته ومعناه، البداية هي الثورة، ثورة الدم أو ثورة الفكر، وكلاهما يجب أن يطلب الغايات البعيدة، التي تبدو مستحيلة، ويحققها:

---

(٢٥) ديوان الشعر الكويتي. ص ١٠٩.

غرست غصن وردة في وهج النار
حتى إذا ما اشتد عوده
وألف الخطر
طار إلى النجوم واستقر
وصار حقل أنوار

وفي المقطع الثاني نجد الخيام تشكو إلى القمر (رمز الحرية أو الحقيقة) أن أندية السمر، غطت عليها سجف الظلام، ونام فيها الكأس والوتر، وماتت الأحلام!! فتلك إذاً دوافع الضرورة، ضرورة الثورة، ولكن: أين الطريق؟ هنا تبدأ رحلة البحث عن أصالة عربية، برموزها: النخلة تتحدى الجفاف وترتفع في شموخ بين أقزام الشجر، والصحراء بانبساطها وصمتها المتحدي:

سلمت يا عمتنا النخلة
سلمت يا كريمة الأيادي
تمرك الشهي كان في الطريق زادي
لولاه ما طابت لي الرحلة[26]

* * *

ما أقدس الصحراء!!
حين رأت أشواقي
تفجرت ناراً على باب السماء

(٢٦) وله مقطوعة أخرى بعنوان: «وقفة على الديار». وفيها يصف دياره بأنها منبت العرار والخزامي ومجد أجداده العرب فيربط بين المشهد الطبيعي وما يستدعيه ويرمز إليه تاريخياً. أنظر نص المقطوعة ـ مجلة اليقظة. ١١/ ١٢/ ١٩٧٢.

كشفت الغطاء . . .

إذا بها . . ظل وروضة وماء ! !

وإذا كـان نداء النخلة بعمتنـا، فيـه إيحـاء صـوتي ومعنـوي بـالأصـالـة والحدب والتجربة (العمة أخت الأب) والرفعة والطهر والتميز (العمامـة)، فإن القـدس والأشواق والبـاب والكشف رموز صـوفية ستـزدهر في الاتجـاه الثاني الذي استخلص لنفسه قصائد بذاتها.

وفي قصيدة «وقفة على طلل»[٢٧] يقـدم «الطلل» في صـورته التـاريخية كوسيلة فنية، كما رسمها أقدم الواقفين على الأطلال، حين قال:

وإن شفـائي عبـرة مهـراقـة فهل عند رسم دارس من معول

ولكن عشق العدواني يختلف كثيراً عن عشق امرىء القيس:

أتيت إليك ذاكي الهم

أطلب عندك السلوان

لقد ضقت بأحزاني

كما ضاقت بي الأحزان

أتيت إليك بعد مسيرة طالت وما زالت . . .

وراء خيال . . . .

أجرر خيبة المسعى

وأحكي لك عن بعض حكاياتي

فهل تسمع؟ أم أنت أصم السمع والوجدان؟!

* * *

(٢٧) جريدة القبس . (الملحق) . ١٩٧٣/٩/٤ .

زرعت النور في حقل الظلام فثارت الظلمة

وقالت: قد أردت فضيحتي...

فهتكت أستاري

ولم تشفق بأسراري

فصدق كل من خاف التعري هذه التهمة

وهكذا تترادف الصور، صور الشاعر المناضل بالكلمة، يحاصر أمراض مجتمعه ويطارد أوصابه، ويبحث عن الحقيقة (رمز الدرويش) في أصعب الظروف، ويحاول أن يقود الهالكين إلى مواطن الأمان، ولكن قومه يعارضونه ويسيئون الظن بكل ما يفعل، فإساءة الظن والاتهام أيسر من الحوار ومحاولة الفهم، وأيسر كثيراً من طموحات التغيير الشجاع، وبعد أن يؤدي الطلل مهمة الإثارة الوجدانية، ووظيفة التجريد كبديل لمخاطب غير موجود، يتحول إلى مشارك للشاعر في مصيره، فالشاعر طلل مهجور أيضاً، وبالمقابل: فإن الطلل شاعر مهجور.. كلاهما أثم قومه في حقه:

ألا يا أيها المهجور يا طلل

أنا مثلك بل أنت

كما شاهدت لي مثل

أنا طلل من الأشواق في الآفاق ينتقل

وكما امتزجت نفس الشاعر برمز العراقة والأصالة (الطلل)، فقد راح يخاطب الجمل، رمز الصبر والسلاسة والعناد معاً، وكأنه يرى في الجمل صورة نفسه، ولذا يناديه: «إياك يا صديقي يا جمل» ويحذره من البأس والخوف والاستسلام للظلام الضارب، «ويعجب المرء أن يتوجه الشاعر إلى نفسه بهذا النداء، وكأننا به يحس أنه على وشك أن يقع في الميدان الذي

وقف فيه طويلاً، ليجرفه تيار الحياة المترفة الجديدة، الذي جرف كثيرين غيره، وأسكت أصواتاً علت في فترة بعينها من تاريخ هذه الأمة»[٢٨].

وقبل أن نغادر تيار الرموز التراثية، نسجل ملحوظة أساسية، وهي أن استمداد صور الماضي ارتبط بالطبيعة وليس بالأشخاص أو المعارك والأحداث الكبيرة مثلاً، وربما كان لهذا معنى محدد، فالشاعر ليس سلفي النزعة، واختياره لمظاهر الطبيعة من أطلال وأشجار وحيوان أقدر على خدمة فكرته وإبراز موقفه، إذ من السهل تجريد تلك المظاهر المادية وتحويلها إلى أفكار ومعان وملامح، أما الأشخاص، والأحداث وهي من صنع أشخاص فإنها تظل مرتبطة بالثياب والألوان التي خلعها التاريخ عليها أو طلاها بها. فالأصالة لا تعني إعادة الحاضر إلى الماضي، أو تحويل مصب النهر إلى منبعه، وإنما تعني بث الحياة في ذلك الماضي، أي الحفاظ على المنبع، ليتصل ـ بكل دفقه وصفائه ـ إلى المصب.

**بحثاً عن الحقيقة :**

النزوع إلى التأمل، وفلسفة السلوك الإنساني وقوى الكون المختلفة، والرغبة في التسامي على كل ما هو وقتي وظاهري (غير أصيل) اتجاه مستمر عند العدواني منذ تجاربه الأولى، وإلى اليوم، وقد توتر هذا الاتجاه استجابة لحالات نفسية واجتماعية، فكان واضحاً، ويأخذ طابعاً تأملياً فلسفياً في المرحلة الأولى، ـ البحيرة الخالدة وأمجاد الورى مثلاً ـ وما لبث أن تراجع فيما بين الاستقلال والنكسة حيث اهتم الشاعر بنقد مجتمعه، واستمر هذا

(٢٨) الدكتور ابراهيم عبد الرحمن محمد: حوليات كلية الآداب جامعة عين شمس ١٩٧٢.

النقد بعد النكسة لكن الشاعر وضع البعد الحضاري مكان البعد الاجتماعي، فكان نقد المجتمع العربي لا لمخالفته لقيم ومفاهيم العدالة كما يعرفها عصرنا، وإنما لأنه مجتمع فاقد الروح مبتوت الصلة بماضيه، كما استمر الاتجاه التأملي الفلسفي وازدهر من جديد، مستعيداً مساحته الواضحة كما كان الأمر في بواكير شباب الشاعر، ولكن التأمل والتفلسف أخذ في مرحلتنا هذه المتأخرة طابعاً صوفياً، فاختلف مفهوم التجربة عنده، فلم تعد ريادة التغيير ومجابهة الخطر وإنما صارت ذهنية إلى عوالم غريبة غير موجودة. لا بد أن تكون هناك أسباب موضوعية إلى الأسباب الشخصية التي تدفع بالعدواني إلى التصوف... البذرة قديمة، لكنها كانت تزهر تأملاً وفكراً يحاول أن يوجه الحياة ويكشف النوازع، أما الآن فإنها تكتفي بالتفسير والتعبير. هل يئس الشاعر من إصلاح الناس، هل تقدمت به السن (الشاعر فوق الخمسين) هل صدمه حجم التغيير المتحقق إذا قيس إلى حجم الرزايا في العالم العربي، هل مل الحياة، هل عجز عن التكيف بعد أن رفض التكيف؟! كل هذه احتمالات ممكنة، وغيرها ـ بالإضافة إليها ـ محتمل أيضاً ـ ومتضمن فيما لا نعرف عن حياة الشاعر الشخصية، وانسحابه من الحياة العامة أو زهده في الظهور وتجنيب خصوصياته وأحواله الأسرية دائرة المشاع من المعلومات ـ يمكن أن يضيف أشياء.

وتجربته الشاملة ماثلة في قصيدة، هي قمة شعره وخلاصة معاناته، ونعني بها قصيدة: «شطحات في الطريق» لكنها مسبوقة بإرهاصات ومحاولات (بروفات) تتفق معها في الغاية، ولكنها لا تحمل كل ملامح الصور النهائية، ولا درجتها من الإجادة الفنية، فضلاً عن طول النفس.

إن المصطلحات والتعبيرات الصوفية تلح على شاعرنا كثيراً في أسماء

قصائد عديدة وفي عديد من الصور أيضاً. لنتأمل عناوين هذه القصائد: اعتراف - بقايا رؤى - من أغاني الرحيل - شطحات في الطريق. فإذا استعرضنا غير هذه القصائد - التي هي في غرضنا - وجدنا الصور والتعبيرات كثيرة ومتناثرة، وملتحمة مع نقده الاجتماعي ورؤيته الحضارية التي ألمحنا إليها، ولنقرأ هذه الأبيات التي اخترناها مفردة من قصائد مختلفة:

غرست غصن وردة في وهج النار

- ترفقت بدرويش... يهرول يسأل الحيطان عن ظل...

- شمس معارفي الكبرى.. تخفي خطواتي

- كرم الحياة سقاه خمرة رقصت... نجومها...

- وأنشر الأسرار في ضوء النهار.

وهناك قصيدة بعنوان «إليها»[29] وهي تجربة صوفية كاملة، وتعد من عيون الشعر المعاصر وهي من أجمل وأروع ما كتب العدواني، ومن أجمل ما كتب في جيلنا كله.... وهي غناء حار يزجيه الشاعر إلى معشوقته «الحقيقة» التي خاض من أجلها المغامرات والتجارب الصعبة، والصراع من أجلها قدره لأنه جزء منها تكويناً، وهي في أعماقه فطرة وسليقة، واستهلال القصيدة وتدفق صورها ونغمها معاً وبعدها عن التكلف وإيثارها اللغة الهامسة، هو ما يناسب روحاً صافية تتأمل تجربة عمر حافل بالمعاناة الفكرية واختيار الأهواء:

| | |
|---|---|
| رووا عنك الحديث فما أصابوا | وجاروا في الشريعة والطريقة |
| ولو عدلوا لما وضعوا رسوماً | مقدرة على شمس الحقيقة |
| مرادي أنت ما غامرت إلا | لأحيا في مغانيك الوريقة |
| وأترك خمرة السمار خلفي | لأعصر كرمة الأنس العتيقة |

(29) جريدة القبس. (الملحق). ٢٢/ ٤/ ١٩٧٤.

ففي أوراقها اشتبكت عروقي وغذتني منابتها العريقة
وكنت لها الوثيقة في شهودي وكانت لي على غيبي وثيقة
فصبي الكأس بعد الكأس حتى أفوز بنشوة الروح الطليقة
وأصبح موجة وأخوض بحراً نجاتي في سفائنه الغريقة
عشقت فروع حسنك في البرايا فلي في كل بستان حديقة
وما باليت تنور الخطايا إذا ما هاب ذو حذر حريقة
وهل أذنبت حين قبست ناراً لمحتك في مجاهلها السحيقة؟؟
إذا كان التكلف شرع قوم فإني قد عبدتك بالسليقة

فهذا تعبير جليل، يحتاج إلى تأمل طويل، ليكشف عن مطاويه الصوفية الرفيعة، ويكفي أن نتأمل العطف والمقابلة بين الشريعة والطريقة، وبين الخمرة والكرمة وكيف ارتبط بها ارتباطاً عضوياً، ولنتأمل كيف يعتبر الإنسان شاهداً على الحقيقة بحياته، وهي في الوقت نفسه شاهدة عليه قبل وجوده، ولنتأمل أشواق الصوفي إلى خوض تجربة الكشف ولو دفع ثمناً لها هناءه وراحته وكيف يتوق إلى الالتحام بالكون الحر كموجة في بحر، وكيف تصير كل مجالي الحياة تجسيماً لتلك الحقيقة الخالدة، فأصغر جزء منها يفصح عن عظمة الكل اللامتناهي (يصبح البستان حديقة) وفي حلاوة الوصول ما فيه، فكيف يحفل بعذاب الرحلة وهي قدره ومصيره بالسليقة؟!.

**الحساب الختامي لرحلة الحياة:**

ونعتذر عن هذا التعبير المبتذل في ميزانية أي شركة، لكن شاعرنا، وبعد تطواف في تجارب الحياة والفن، يتأمل من قمة إدراكه معنى وجوده، ويحاول أن يكتشف معنى لحركة الحياة من حوله، ومن ثم كانت قصيدة

«شطحات في الطريق»[٣٠]. التي يمكن اعتبارها تحدياً لا يستهان به لكل ما قال من شعر، ولكن هذه القصيدة مسبوقة بقصيدة أخرى، تحمل بعض ملامحها، ويمكن اعتبارها «الأساس» الذي نهضت عليه الشطحات، ونعني قصيدة «من أغاني الرحيل»[٣١]. وبين العنوانين أكثر من وجه شبه.

ولنبدأ بالأساس. . .

إن الشاعر يرحل، ولكنه رحيل الصوفي المتجرد، الذي قال كلمته فلم يجد استجابة، فراح يستغفر للخطاة (أجل يا سادتي أجل) وهو يرحل بحثاً عن رفاقه الذين آثروا عناء التجربة على دعة الحياة الناعمة، وهنا يغادر شاعرنا عمومية المفهوم الصوفي للمعرفة والكشف، ليعبر عن عنائه الخاص، فتلك بقايا عالقة من آرائه وأفكاره الاجتماعية فلا يلبث أن يقول بمرارة:

رحلت عنكم، ضقت بنفسي بينكم مراراً
ضقت بكم جواراً
ضقت بكم دياراً
تجمدت مشاعري، تجهمت خواطري
وماتت الدهشة في وجداني
وصار كل ما أسمع أو أرى
مكررا . . مكررا
يقتل شهوة الحياة في كياني

(٣٠) ديوان الشعر الكويتي. ص ١١٣.
(٣١) ديوان الشعر الكويتي. ص ١٠١.

. . .

يا سادتي

رفضتم مشورتي

أبيتم علي أن أقول كلمة

أشرح فيها دعوتي

حين آتيتكم

تعصف بي حماستي

وإذا فقد فقدت الحياة بينهم معنى الدهشة، وصارت حملاً مملاً ثقيلاً، بل صاروا خصوم فكر وسلوك، قعدوا عن مباراة الزمان واعتكفوا بعيداً عن حركة الوجود بين قصورهم وذهبهم لكن الشاعر يريد أن يشهد الحياة والكون بلا جدار، أن يحس نشوة الخطر:

رحلت عنكم لكي تكون كل لحظة من عمري

ولادة جديدة

تهبني تجربة أكمل!

ونستطيع أن نتذكر الآن قوله: «فهل لي أن أفر إلى البراري» ونوازن بين هذا المسلك، ورحيله (وليس فراره) بحثاً عن تجربة جديدة، لنرى الفرق يكمن في علاقة الشاعر بالناس، فهو هنا أكثر تسامحاً معهم، يعطف على مناقصهم وعيوبهم وإن كان لا يطيقها ولا يستطيع أن يتعامل معها، ولهذا يغادرهم وكله أسى لمصيرهم، كما يكمن الفرق في علاقة الشاعر بالكون الكبير، فهناك كان يرى نفسه صانعه وسيده، ولكنه هنا ذرة تائهة، في محيطه العظيم، أو مجرد مظهر من مظاهر حقائقه المتنوعة.

و «الشطحات» ملحمة من مائة بيت، متوجدة الوزن والقافية، متوحدة النفس الشعري إلى حد كبير، تمضي في عشرة مقاطع غير متساوية الطول، مع بيتين من الضراعة والدعاء هما ختام القصيدة. ولقد عرضت هذه المقاطع المتتابعة لجوانب من مدارك الشاعر وتجاربه الصوفية، مقابلة بصور من مشاهد الزيف الفردي والجماعي، المادي والمعنوي، التي واجهته في حياته، فيقيسها إلى قيمه الروحية ومغامراته المتجددة في عالم المعرفة لينتهي بها إلى ما ستؤول إليه . . . وهو العدم . .

هات استقنيها لست من سماري    إن لم تكن للكأس رب الدار

تلك هي الافتتاحية، عن الخمر . . . نشوة المعرفة وفرحة الانتشار في الكون الكبير، يهلل بها واحد من السالكين، يمجد رفاقه العشاق الرواد، ويعلن تصميمه على اجتياز الرحلة السرمدية. ويبدأ المقطع الثاني ليضع الشاعر تجربته تحت الضوء، تجربته الذاتية السلوكية مع الفكر والناس وتجربته التأملية في علاقات الأجرام ومصائر الكائنات، وهي جميعاً تخضع لمصير واحد، فالتجربة البشرية والكونية أبداً ناقصة، لا تكتمل (من لي بريح غير ذات غبار).

أو كلما قاربت صفو شريعة    طمت على سحائب الأكدار

أما بالنسبة للكون:

وأدير طرفي - والوجود صحائف    شتى - فأشهد وحدة الأسفار
وتزول أضواء البيارق فجأة    ويطول بعد زوالها استفساري
وتسد أشياء الظلام مطالعي    ويضيء دوني واسع المضمار
وأسائل الآثار عن أعيانها    وأظل بين الشك والإنكار

ويبدأ المقطع الثالث بنداء ورجاء للتي تجلى الطهر في قسماتها... إنها الحقيقة التي تتجلى بعد رحلة الكشف القاسية بكل ما تتطلبه من رياضة روحية وعناء، وما تفرضه من ضرورة التسامي على ماديات الحياة ومشكلاتها اليومية:

أستقبل الدنيا بنظرة ساخر وأضالعي ضيف على الجزار

فالدنيا عند السالك لا تستحق اهتمامه ومعاناته، حتى وإن عاشها أشلاء.. لكن: هناك ارتباط واحد لم يستطع الشاعر ـ ولا يحب ـ أن يتجاهله كما فعل بغيره، إنه الإيمان بالثورة وضرورة التغيير إلى الأحسن.

لكن إذا ثار الحماة بموطن سابقتهم وهتفت للثوار
وإذا تجبرت الخطوب عصيتها ونفرت حين الظلم أي نفار

فهذا كلام واضح عن موقف العدواني من التصوف ـ رحلة البحث عن الحقيقة عنده ليست في حالة انفصام مطلق عن الواقع، إنها تسخر مما يتصارع الناس بسببه من متاع الحياة، لكنها تستفز في حالة واحدة: إذا حدث ما يمس حرية الإنسان، وهذا الاستثناء ـ (لكن) في البيتين الأخيرين ـ يمهد للمقاطع التالية ـ بصفة عامة ـ فيقدم صوراً ساخرة متألمة لأولئك الذين لا يثورون من أجل شيء مهما غلا، بل غدوا حماة للطغيان، سعادتهم في ذل النعم وعزتهم في القرب من المقام، وهو مقام العار، أما شاعرنا فقد تأبى على ذلك كله:

أنا سائح دنياه تحت مداسه ما همه من سادة الأمصار

وهذه السياحة بحثاً عن «عبرة الأسفار»

فأشاهد الأغراس - وهي كريمة تنمو وتزهر رغم كل حصار
وأرى تباشير الصباح منيرة وقوى الظلام على شفير هار

وبعد أن يقر أهداف رحلته لرصد الفجر القادم والتبشير به، يلتفت إلى الخانعين المستسلمين ليقدم لهم نصيحته:

من خاف من لهب التجارب جذوة دارت لياليه على التكرار

. . .

أما ملكت على الزمان مداره أو عدت محكوماً بكل مدار

والمقاطع الثلاثة التالية حوار مع قطاعات من تلك العناصر الراضية بواقعها الهابط سواء كانت معترفة بحجمها: «من يملك الدينار يملك أمرها»، أو غير معترفة جهلاً ومكابرة: «حسب الحياة كما يعايش لينها»، والشاعر يكشف زيف هذه العناصر ويتوعدها بالانهيار في النهاية.

وفي المقطعين الأخيرين يعود الشاعر إلى ذاته، على مستوييها: الاجتماعي وعلى طريق السالكين، وموقفه إيثاري عاشق للناس والحقيقة، وهما قطبا وجوده المادي والروحي، والعاشق يشعر دائماً بأنه مقصر في سبيل المعشوق، مع نبالة القصد وبذل الجهد، ومن ثم تكون الخاتمة هذا النداء الحار الذي يلتمس الغفران:

يا بنت أهلي ما انتصرت لغاية إلا ورواد العلا أنصاري
فابغي لي الأعذار في وادي الهوى قلت لدى وادي الهوى أعذاري

إننا في الحقيقة لم نحلل هذه القصيدة الطويلة وإنما عرفنا بمسارها الفكري والروحي العام، ونحن فيها إزاء شاعر يحمل هموم البشرية، يسدي لها النصح وينقل إليها خبرته مستخفاً بكل ما يثار حوله، يغريها بالأعمال

والأفكار العظيمة، ويهاجر ساعياً إلى القمم غير ملق بالاً إلى مواقفنا المتضاربة، فقد قال كلمته وثبت على عشقه وسامح شانئيه... وتلك أصالة السالكين إلى الحقيقة.

ولعلنا صرنا الآن أكثر وعياً بملامح الشعر الصوفي عند العدواني، فصوفيته ليست انسحاباً من الحياة الاجتماعية أو رفضاً لها، فالمنسحب لا يشعر بالآخرين، والرافض لا يمد يده بحوار، وصوفية العدواني اجتماعية في صميمها.. المجتمع ماثل في كل مراحلها، وهموم الآخرين هي همومه، حتى وإن وصفهم بعبارات قاسية أو هجر مدينتهم الميتة، فإنه يفعل لا من موقف التعالي، بل سعياً وراء صدمة الإفاقة ليواجه كل إنسان نفسه ويبدأ رحلته الذاتية والجماعية إلى حياة جديدة، خالية من الزيف، شعارها الحقيقة، وهدفها الإنسان!!

**الوجه الآخر:**

إن المواجهة المباشرة للمواقف المختلفة، أي إيثار التجربة ومعايشة الخطر والبحث عن المعاني والأفكار البكر التي لم تستهلك بألاعيب المتحذلقين، كما أنها جزء من مسالك الصوفي فإنها جوهر الموقف الوجودي، وليسا على نقيض وإن تباعدت وسائل المعايشة، فالغاية هي البحث عن الحقيقة، وقد تمتزج الوسيلة بالغاية، حتى تصير التجربة غاية في نفسها، لكنها ليست كذلك عند الصوفي. وسنجد العدواني الشاعر يبث تلك الومضات الوجودية في بعض قصائده التي تعبر عن حبه للخطر وبحثه عن شيء لم يتحقق، ورفضه للمألوف من أنماط الحياة ومسلمات العقول الهابطة، وهو يعرض ذلك في سياق الرؤية الصوفية في قصائده، بل يحاول أن يربط بين رحلة الوجودي ذات الطابع السيزيفي (نسبة إلى سيزيف) التي لا

تستسلم للفشل وتواجه مصيرها إلى النهاية التي لا تلوح في الأفق، ورحلة الصوفي وراء الحقيقة ووسيلته تصفية الروح وتخليصها من غبار الحياة سعياً إلى قمم الفكر والسلوك. وقد كان السعي إلى القمة قدر سيزيف أيضاً.

يقول من قصيدة «من أغاني الرحيل»:

رحلت عنكم لكي أمارس الحياة
في مغامرات مالها نهاية
أحس فيها نشوة الخطر
تريش لي أجنحة عاصفة
تضرب في الأجواء كالقدر

. . . .

رحلت عنكم لكي تكون كل لحظة من عمري
ولادة جديدة
تهبني تجربة أكمل

ويقول في نهاية قصيدة «الليل حياة الحرية»[٣٢]:

في الليل أكون ضمير الليل
بتلاوة ألفاظ سحرية
فأصير حياة فلكية
وأكوكب رؤيا كونية
الليل، الليل، الليل، الليل
الليل حياة الحرية

(٣٢) جريدة القبس. (الملحق). ١٩٧٤/٤/١٥.

فهذا هو الوجه الآخر للعبارة الوجودية المشهورة: «الجحيم عيون الآخرين».

وتتجلى التجربة الوجودية كاملة في قصيدة: «من أصداء الأسى: الآن»[٣٣]، وهي دعوة صريحة إلى معانقة الحياة والاهتمام بلحظتها الآنية وإعطائها كل الشعور والعشق الخلاق دون اهتمام بما وراء اللحظة، ودون الإلحاح على منطقتها (تحويلها إلى منطق):

كأسي بكفي ملأى، كيف أتركها؟
وأعبر الآن صفر الكف ظمآنا
وكيف أرمي بإحساسي أجرده
فكراً، فاطفىء بالأشواق نيرانا
من حلل الزهر يبغي سر روعته
تحلل الزهر أليافاً وعيدانا
الآن، لا قبل ولا بعد
الآن، نهر ما له حد
فعش مع الآن كما تشتهي
منطلقاً لا حصر ولا عد

وبقليل من التأمل نكتشف نقط التصالح والتلاقي بين الموقف الصوفي والموقف الوجودي. ومن ملامح الجانب الآخر الذي لم يهتم الشاعر بإبرازه ويؤكد موهبته فيه القدرة على رسم الشخصيات والنماذج الإنسانية في جو

(٣٣) ديوان الشعر الكويتي. ص ١١١.

واقعي يتسم بالحرارة ونبض الحياة، وهذه قصيدة نادرة ننشرها كاملة بعنوان: «ذكريات في حان»[٣٤]:

مساء الأنس يا شرلي خلا كأسي فاسكب لي
وهات حديث أيام لنا جامعة الشمل
لبسناها على لهو وعشناها على جهل
هنا في الحانة الحمرا ء عهد وارف الظل
اذا استحضرت ذكراه شعرت بلوعة الثكل

* * *

أتذكر ما جنت ليلى وكيف تقصدت قتلي
اثارتها دعابات فلم تسمع إلى عدل
ولو لم تخطىء المرمى لرحت ضحية الهزل

* * *

وذات الدل ماذا كا ن من فاتنة الدل؟
أكاد أرى تثنيها على الندمان من حولي
تميس يقدها الممرا ح من خل إلى خل
لدى سرب من العشا اق ينقاد بلا حبل
وكل يحسب الدار له في ساعة الوصل

* * *

وأين عجوزنا الشمطا ء بنت المجد والفضل

(٣٤) لم يسبق نشرها.

تعالج جرعة الكأس بألوان من النقل
وتبكي مجد آباء كرام القول والفعل
وكيف تداولوا الحكم وسأسوا دولة العدل
وتزعم أنها عذراء ما زفت إلى بعل
وما زال الشباب البكر فيها مطمع الفحل!!
وبنت الليل ماذا كان من ناسكة الليل
قد انتبذت من الحان مكان الشارب الغفل
أطل بمقلتيها البؤس طيفاً كابي الشكل
تقص مآسي الدنيا وتحكي قصة الذل
بقايا امرأة تخطو إلى الموت على مهل

* * *

وأين الأشيب اللاهي مع الفتيات في الحفل
عليه مهابة الشيخ وفيه براءة الطفل
إذا ما عبها غنى لنا يا ليل يا «للي»

* * *

وأين عصابة المجان من مثلك أو مثلي
إذا ما دارت الكأس وطاشت حكمة العقل
رأيت الفرح النشوا ن في أهوائنا يغلي

* * *

ليالي الأمس في الحان تعز علي يا شرلي
فجدد لي ذكراها وهات الكأس واسكب لي

تلك لوحة إنسانية نابضة يرسمها قصاص مقتدر، تختزن ذاكرته صور الأشخاص - مهما تعددوا - في ملامحها وحركتها وحديثها وادعاءاتها، وهذا الشعر الصافي الذي لا يضع الشاعر فكرة محددة له، وإنما يكتفي برسم لوحة أصدق دليل على زخارة الشاعرية ويقظة الحس وتنبه الملاحظة، ولقد قدم نماذجه هذه من موقف المتعاطف الشديد الحدب عليها، على أخطائها وادعاءاتها. . فهي صورة من الحياة الشاملة التي نظر إليها دائماً بتسامح وحب.

* * *

وبعد. . فهل استطاعت هذه الكلمات السريعة أن تقول شيئاً عن موهبة نقية قادرة في حجم شاعرية العدواني؟!

أرجو أن تكون قد اقتربت من ذلك!!

## (١)

حين نستعيد إلى الأذهان المقولة النقدية التي ترى «أن الأدب مرآة المجتمع» وصورته مرسومة بكلمات، فإننا نجد أنفسنا أمام قضية أخرى تبحث عن حلّ، قد لا نجده. فما طبيعة هذا المجتمع أو حدوده؟ أي مجتمع هو؟ إن الثورة الرومانسية حين رفعت هذا الشعار، كواحد من مبادئها الفنية كانت تفكر في الكلاسيكية، تتخذه أداة لهدم الكلاسيكية، ليس من زاوية أن هذه الكلاسيكية ذات نظرة متعالية، وحسب، وإنما ـ أيضاً، لأنها تسرف في تصوير المشاعر والانفعالات المطلقة، وتعنى بالجدل بين الأفكار، دون أن تهتم بملامح التجربة الخاصة، أو الواقع النسبي، الذي يفرق بين عصر وعصر، بل بين تجربة وأخرى، بل بي شخص وشخص آخر يعايشه!!

لكن مبدأ «الأدب مرآة المجتمع» قد استغل بعد ذلك استغلالاً انحرف به عن المراد منه، لقد أصبح أداةً جاهزة، يسوّغ بها أي أديب أن يكتب عن أي شيء، محتمياً بتلك الدعوى. التجارب الشاذة أو النادرة، المعاناة الفردية، اللهاث وراء الإغراب والإغراء الذي يصل حدّ الغواية، كل هذا وأمثاله أصبح يجد حمايته في الزعم ـ وهو زعم صحيح ـ بأن هذا يحدث، أو قد يحدث، أو من الممكن أن يحدث!!

وهنا من واجبنا أن نفرق بقوة، أو بقسوة، بين ما يحدث أو يمكن أن

يحدث، وبين موضوع الفن، احتماءً بنفس المقولة النقدية الرومانسية، لأننا حين نتمسك بمبدأ «الأدب مرآة المجتمع» نرى أنه يتضمن في ذات الوقت مبدأ الصدق في هذه المرآة، بمعنى أن المرآة تعكس الملامح الأساسية، وتحافظ على النسب، ومن هنا لا يصحّ في ميزان الصدق أن نسلط الأضواء على ما هو فردي أو نادر على أنه صورة المجتمع، ولا أن نخدع بالمظهر السطحي على أنه ملمح من ملامحه الأساسية، إن الغوص وراء اكتشاف الأعماق، وحماية الصميم بالحرص عليه، وتجاوز المرحلي إلى الجوهر المستمر، هو من الصدق، بل هو الصدق الفني في أعلى مستوياته.

هذه مقدمة أولى مطلوبة، تساعدنا في اكتشاف الموقع الصحيح لمكانة شعر أحمد السقاف، على مستوى الفكرة، ليس في خريطة الشعر العربي وحسب، وإنما في صلة هذه الفكرة بالوجدان العربي، وحركة المجتمع العربي قبل كل شيء. إن الأمة العربية تعيش منذ ما يقارب القرنين من الزمان، منذ عهد محمد علي باشا في مصر، صحوة قومية، أوشكت أن تصير ـ مع سلسلة الإخفاقات المستمرة إلى أزمة قومية. فلا الضمّ بالقوة حافظ عليها، ولا الإثارة العاطفية وإحياء الماضي أقامها، ولا الإغراء بروعة المستقبل المنتظر وصّل إليها، !! إن ازدواجية المفارقة المحزنة بين الوعي والعمل أثبتت وجودها في كل المراحل، وتخللت جميع المحاولات، وأنهت كافة احتمالات النجاح، ولكن: هل ينطبق على الشاعر ما ينطبق على غيره؟ هنا نجد أنفسنا أمام المقدمة الثانية، التي توصلنا إلى شعر أحمد السقاف.

ذلك أن شعر هذا الشاعر، كله، إلاّ في حالات نادرة لا تخدش هذا التعميم، رغم خطورة التعميم في الأحكام، إن كل شعر السقاف يدخل في إطار الشعر القومي، حتى وإن اختلفت أغراض هذا الشعر، وهي لا بد أن

تختلف عند شاعر يخلص لهذا الفن أربعين عاماً أو ما يقاربها، فإن هذا الاختلاف يمكن ردّه ـ دون أدنى محاولات التأويل ـ إلى هذا الإطار الواحد، كما تردّ الأشعة المتباعدة ـ من حيث المظهر ـ إلى البؤرة التي انبثقت منها. إن تسلّط الفكرة الواحدة بقدر ما يثير من إعجاب الناقد أو الباحث، بقدر ما يوقعه في مأزق، ليس من الناحية الشخصية، وإنما من الناحية النظرية المنهجية. ونحب أن نوضح أن «تسلط الفكرة» يختلف عن «الإصرار على الفكرة». إن الفكرة المتسلطة تستقطب الاهتمام، وتشكل كل ما يتراءى، ولا تسمح بالتجاوز، إلاّ في شكل أو حدود الخاطرة العابرة التي تفلت من رقابة هذا التسلط. في حين أن الإصرار على الفكرة أو المبدأ لا يعني بالضرورة انفراده بالمجال، إن الإصرار على مبدأ يمكن أن يتسع لإصرار آخر على فكرة أخرى أو مبدأ. وغني عن التوضيح أن «تسلط الفكرة» يمكن أن يعتبر درجة أعلى من اليقين، يتجاوز حد الإصرار، إنه ليس مجرد الإيمان، إنه الإيمان والدعوة إلى الإيمان ومحاربة الكفر في نفس الآن. وسنرى أن هذه ـ على التحديد ـ رسالة الشعر، بل الهدف المعلن، لكل ما كتب السقاف.

ولكي نضع رحلته الشعرية عبر هذا المدى الطويل في مكانها، نستحضر، أو نحاول، أسماء شعراء القومية في نفس الفترة التي شهدت النشاط الإبداعي لهذا الشاعر. ولأن ذكر الأسماء في ذاتها لن يفيدنا كثيراً، فإننا نكتفي بإشارة عامة. لقد يئس فريق من انعدام الجدوى فلزم الصمت ويئس فريق آخر من مخاطبة الكبار، فهجر عالمهم المثقل بالأغراض والانحرافات واتجه إلى الطفولة العربية، يزرع في نضارتها وزمنها القادم أحلام الأمة الواحدة، وأهداف الوحدة العربية، وطريقها، وانحاز فريق ثالث إلى وطنه، فأصبحت الفكرة القومية تمر بالإقليمية، ويفترض العكس، فالقومية الصحيحة عند هذا الفريق هي ما يعلنه النظام الحاكم كأساس لحكمه! وليتها «الإقليمية»

الموضوعية المعبرة عن بلد من البلدان في حركته الشاملة، إنها ـ لو كانت كذلك ـ لن يفوتها شرف الغاية وإن فاتها شمول الرؤية أو رحابة العاطفة، فهذه الإقليمية في الغالب مؤتزرة بمنهج حزب معيّن، هو في النهاية قد تبلور في شخص واحد، أو عدد قليل من الأشخاص!!

هذا حال شعرنا القومي وشعرائنا القوميين، إذا تأملنا نتاجهم منذ هزيمة ١٩٦٧ التي اصطلح على تسميتها «النكسة»، إلى اليوم، لم يفلت من قبضة هذا اليأس الماحق غير عدد قليل جداً، لا نتردد في اعتبار أحمد السقاف ـ في شعره وفي كتاباته بعامة ـ أعلى الأوتار صوتاً، وأقواها إصراراً، وأكثرها نقاءً.

ونحب ـ قبل أن ننهي هذه المقدمة ـ أن نوضح ما نعني بالمأزق الذي يواجهه الدارس حين يقرأ شعر شاعر أفرغ إبداعاته الفنية في موضوع واحد. إن النفس الإنسانية، ونفس الشاعر أكثر من أي شخص آخر، تنطوي على طبقات أو مستويات أو قدرات، لا تكشف عن نفسها إلاّ مع اختلاف التجارب، وتلوين المواقف، واجتياز الحالات المتخالفة، وربما المتناقضة أو المتصادمة. لهذا نجد في خبراتنا الحياتية شخصاً يؤدي مهمة ما باقتدار مذهل، ولكنه يفشل تماماً في أداء مهمة أخرى أو على الأقل لا يسجل لنفسه هذا القدر من الإتقان الذي سبقته به شهرته حين كان في موقع آخر، وقد يحدث العكس. ومنذ القدم فضّل النقاد الشاعر الذي يطرق في شعره أغراضاً شتى، على الشاعر الذي يلتزم بغرض واحد لا يعدوه، ربما لهذا السبب أو المثل الذي قربنا به ما نعني. فالتزام الخنساء بالرثاء، ودوران شعر جميل في موضوع الغزل لم يتقدم بهما إلى منزلة أولئك الذين عزفوا أنغاماً مختلفة، كشفت عن مستويات من الإدراك، وأنواع من التجارب، وقدرات في التصوير

والتعبير، هي عادة أكثر حياة، بقدر ما هي أكثر تنوعاً. من هنا يقف الدارس أمام شعر السقاف وقد تملكه غير قليل من الحيرة، فهذا الكم الزاخر كيف يمكن تصنيفه؟ بل كيف يمكن فهمه ـ إن كان الفهم مطلوباً في دراسة عن شاعر هو أصلاً من شعراء الفكرة والعقيدة؟ إزاء هذه المسألة لن نحاول أن نجد حلاً، ليس لأننا لسنا مطالبين بإيجاد مثل هذا الحل نيابة عن الشاعر، وحسب، وإنما لأن الشاعر نفسه، برغم صحبته الطويلة، بل المستمرة للمبدأ، وتوجه موهبته الشعرية إليه مقصداً، يملك من تداعيات الأفكار، والصور، فضلاً عن درجات أو اتجاهات البواعث، قدراً هائلاً، ورائعاً حقاً، هو الذي ضمن لهذا الشعر الغزير، أن يلتزم بإطار القومية وجوهرها، دون أن يكون بعضه تكراراً لبعض، حتى وإن سيطرت عليه بعض «اللوازم» بفعل ظروف ومناسبات سنعرض لها.

لقد شهدت الخمسينات حواراً بلغ حدّ العنف أحياناً، بين دعاة «الأدب الهادف»، وأصحاب «الفن للفن»، انتهت المعركة ـ في ذلك الحين ـ لصالح هادفية الأدب، كان الدكتور محمد مندور أعلى صوت نقدي في تلك المرحلة، وأبدعت أعمال نقدية متميزة من هذا المنطلق، أهمها ماكتبه «حسين مروة» مستعيناً بمنهج الواقعية، وتحقق توازن رائع في كتابات محمد غنيمي هلال، بين الهدف والأصول الجمالية. لقد تنفس هذا التوازن ـ في مرحلة تالية ـ على نحو آخر عند السقاف، وربما تحقق هذا التوازن من خلال امتداد كتاباته إلى البحث في النظرية والأيديولوجيا. وسنرى أنه كتب عدداً من الدراسات، ليست بالقليلة، (وعدداً من المقالات السياسية، قد يصعب إحصاؤها الآن، وقد يغلب فيها طابع الاستجابة لدافع وقتي، ولهذا لن نلجأ إليها) أخذت بكثير من طبيعة الشعر، على الرغم من أن محاولات تأصيل

المحتوى علمياً واضحة بإصرار، لكن الشعر كان المنفذ الوحيد الذي يمكن أن يكون أداة توصيل مناسبة، تستطيع أن تحمل هذه الطاقة اللاهبة من الحماسة للفكرة الواحدة. هل يمكن أن نقول إن قدراً من شعر السقاف فيه طابع النثر بسبب من وضوح الفكرة والإصرار عليها، وأن بحوثه قد أخذت قدراً من الشعر بسبب من طابعها الطاغي في حماسته؟

لست أريد أن أطري أو أنتقص شعر السقاف، لسببين: أن النقد العملي يرفض الأحكام العامة، ويشك في جميع صيغ الإطلاق، وأن مكان الرأي والحكم - إذا كان من حقنا أن نحكم - ليس في هذه المقدمة، إذ ينبغي أن يكون مثل هذا الاستنتاج قرين التحليل لهذا الشعر، بالكشف عن ظواهره الأسلوبية، وتميزه الصياغي والموضوعي.

يبقى أمر أخير، لعله توطئة مناسبة لوقفة محددة الهدف مع ما كتب من بحوث، وما سجل من ذكريات، هذا الأمر هو أن الشعر العربي منذ منابعه الضاربة في الجاهلية، وحتى رسخت تقاليده الفنية في العصر التالي ( العصر الإسلامي أو الأموي) قد اكتسب من طبائع العرق العربي، والنفسية العربية، والظروف المعيشية الاجتماعية التي سادت حياة العرب في تلك الحقب، اكتسب هذا الشعر من الخصائص ما يميز أسلوبه الذي يتجاوب مع طبائع شعرائه الذين أبدعوه، وجمهوره المتلقي في نفس الوقت. لن نجد صعوبة في تعليل إعجاب الذوق العربي منذ القدم، وربما إلى اليوم، بالوضوح، الذي يلتقي مع النزعة الخطابية في نقطة «الإثارة». ليس هذا الوضوح ثمرة للأمية وحدها، ولا لأن الشعر كان يلقى في المحافل ويهدف - من ثم - إلى أن يكون مؤثراً بشكل فوري وحسب، لقد ظل الوضوح مطلباً عند غالبية النقاد القدماء، وأخذ مكانه من مفهوم «عمود الشعر»، فكانت له الغلبة على

الاتجاه الآخر، الذي يؤثر التفلسف والغموض ويجنح إلى الاستعارات البعيدة، والإشارات الدقيقة التي لا تسفر عن نفسها مع القراءة الأولى، أو السماع الأول، حتى بعد أن تقلصت الأمية، وكثر الوراقون، وانتشر الرواة والنقاد وأخذ الشعر مكانة رصينة في ثقافة العصر. ذلك لأن هذا «الوضوح» بقدر ما هو ثمرة لوضوح آخر في نفس الشاعر، فإنه وسيلة مأمونة للأدب الرسالة، أو الأدب الهادف، ولأن هذا الوضوح يرتبط بالطبيعة الانفعالية للجنس العربي، ولهذا لم يكن «الوضوح» أسلوباً أثيراً لعدد من الشعراء، هم الأكثر عدداً، والأوسع انتشاراً، وحسب، وإنما كان مطلباً عاماً لجمهور الشعر في ذلك العصر البعيد، وإلى اليوم.

## (٢)

باستثناء كتاب موجز جمع أصول النحو، وكان الدافع المباشر إليه حوار قديم مع أديب كبير، محمد بهجة الأثري، إبان الدراسة في بغداد، نشر للسقاف خمسة كتب، تدور كلها حول القضية القومية، تبحث في أصل الفكرة، وتفند حجج خصومها، وتناقش اجتهادات معتنقيها، وتطبيقاتها، وهذا ما يجمع بين هذه الكتب الصغيرة الحجم، حتى وإن حمل بعضها عنواناً لا يدلّ على المحتوى. «أنا عائد من الجزيرة العربية» أقدم هذه الكتب (١٩٥٥) وقد طبع أربع مرات، ثم «حكايات من الوطن العربي الكبير» (١٩٨٠)، ثم «في العروبة والقومية» (١٩٨٣) ومحاضرة أفادت من نفس المادة السابقة، نشرت بعنوان: «تطور الوعي القومي في الكويت» (١٩٨٣)، وأخيراً: «العنصرية الصهيونية في التوراة» (١٩٨٤). وهناك كتاب وحيد هو الأقرب إلى الفن والشعر، بعنوان «الأوراق»، ويعرض لديارات العراق قديماً.

ليس في هذه الكتب جميعاً أي جديد بالنسبة لما يردده أحمد السقاف،

فإذا قيل إن رجلاً قد وضع ذات نفسه كلها فيما كتب، فإن هذا يصدق على شاعرنا، فكراً وعقيدة وعملاً ولغة ومصطلحاً. إنه لا يتكلف الكتابة، إنه - بالأحرى - يتحدث معك، تقرأ أسلوبه فتجد نفسك في اعتباره، وكأنك جليسه، وقد أقبل عليك بجماع وجدانه وعقله، واهتم بإقناعك بقضيته، وكأنك أنت أيضاً قضيته!! لقد شغل السقاف مناصب مهمة، شغل مكان الصدارة في أعمال لها طبيعة سياسية محددة واضحة، مثل وكيل وزارة والعضو المنتدب لهيئة الخليج والجنوب العربي، وأمين رابطة الأدباء بالكويت، ولكن هذه المناصب التي تفرض عليه أن يتعامل مع أصحاب القرار وأهل السلطة ومن هو قريب منهم، على امتداد العالم العربي كله، لم تدفع به هذه المناصب إلى اللغة حمالة الوجوه، ولم يحترف العبارات الغامضة، ولم يجد لعبة المداورة، والتحفظ في الكشف عن ذات الضمير، إن وضوحه الفكري وحماسته القومية يسريان في كل صفحة مما كتب. رحلته إلى اليمن الشمالي ثم اليمن الجنوبي، تجمعهما في اسم واحد، ونسبة إلى أم كبيرة، إنهما معاً «جنوب» ينتمي إلى الجزيرة العربية، ثم يؤكد الإهداء أن الجميع جزء من «الوطن الكبير»، وستكون «الوطن العربي الكبير» عنواناً للكتاب التالي. ثم إنه لا يكف عن إدانة كل من يضع قيداً، أو شرطاً يقيد به حركة العربي في أرض العرب، حتى وإن كان تأشيرة للإذن بالنزول في الأراضي الحجازية، أو ضرورة أن تكتب أوراق المطار باللغة الفرنسية في بعض مطارات المغرب العربي!! إن الاعتزاز بعبد الناصر، ونعته بـ «القيادة القومية»، وتسجيل دوره التاريخي في مساندة ثورة اليمنيْن، وغيرهما، بل وجود مصر وراء حركات الاستقلال والنهضة في أكثر البلدان العربية، مما تمتلىء به صفحات كتبه، لم تفتّ هزيمة يونيو ١٩٦٧ في عضده، ولا غيرت رأيه في القائد. ولايني يهاجم حكم الإمامة في اليمن - إبان سطوته وعلاقاته

وقدرته على العقاب ـ ويظهر ما فيه من دموية وتخلف وفقر أدى إلى أن جعل من اليمن متحفاً للتاريخ، وقضى على احتمال الوحدة بين الشطرين تحت راية هذه الإمامة الدامية. ومن هذا المنطلق القومي يتحمس للعراق في حربها مع إيران، ويعتبرها حامية الجناح الشرقي للوطن العربي، وبمثل هذه الحماسة يعبر عن تصوره لدور الثروة العربية في النهوض بالمناطق المتخلفة في العالم العربي، ومن ثم تقديره لدور «الهيئة» التي تسخو الكويت في منحها ما تستطيع به أن تكون أداة تقدم وتنوير في بلدان عربية متعددة، حين تنشيء المدارس والمستشفيات، وتتولى إمدادها بالعاملين أيضاً.

إن تعليقات السقاف حول مصرع الثلايا، والطريقة التي قتل بها عبد الرحمن الغولي والقاضي يحيى السياغي (في ثورة اليمن ١٩٥٥) وما كتب تحت صورهم، عبارات ترقى إلى الشعر، وكثير من حواراته القومية تنتمي إلى المستوى الشعري المعبر عن شغف متصوف، ومع هذا فإنه حين يضع تأملاته موضع التصور المتأهب للمنهجة والعمل، يطرح هذه الوقدة الشاعرية، ويقترب أو يلتحم بالواقع. يقول رداً على سؤال: كيف تتصور نشوء الوحدة العربية؟

« في اعتقادي أن تحقيق الوحدة العربية الشاملة من المحيط إلى الخليج يحتاج إلى وقت طويل، ومع هذا ففي مقدور المفكرين العرب أن يبشروا بالخطوات الوحدوية الممكنة، فالتقارب في المستويات السياسية، والاقتصادية، والثقافية، والاجتماعية، والجغرافية يمكن أن يؤدي إلى تخفيف نزعات التباعد بين الأقاليم المتقاربة، ويمكن أن يؤدي بعد ذلك إلى قيام بضعة اتحادات باديء ذي بدء في الوطن العربي، كاتحاد يضم دول الجزيرة العربية بعد إزالة العوائق واكتمال التماثل في المستويات، واتحاد ثانٍ يضمّ

دول الهلال الخصيب، كما كان يسمى في العهود السابقة، وثالث يضمّ دولتي وادي النيل - مصر والسودان - ورابع يضم دول المغرب العربي الكبير، على أن تحتفظ كل دولة من دول الاتحادات هذه بشخصيتها المتمثلة في قوانينها المحلية، وميزانيتها، وقوة دفاعها».

هذا التصور يرفضه بعض دعاة القومية من جانب، ويرون فيه تقوية لنوازع الانفصال، وإضعافاً لموقع مصر، ويستبدلون به البدء بوحدة مستويات أو أنشطة، كوحدة الثقافة، أو السوق المشتركة، أو الدفاع!! ومن جانب آخر، لا نجد أثراً لهذه الرؤية، المتروية في شعر السقاف، إنه غامر بل مغامر، كاسح، واثق، يكاد يرى الوحدة العربية بعينه ماثلة أمامه، بل يلمسها بيده، لو أن . . .

على أن سياق بعض هذه الكتب القومية يقدم لنا إضافة مهمة بالنسبة لما نحن بصدده من حديث عن الشعر، فنعرف مناسبة بعض القصائد، وأماكن صياغتها، وأحياناً: كيفية صناعتها.

إن «الوتر القومي» هو أقوى الأوتار رنيناً في قيثارة الشعر عند السقاف، ولا يعني هذا أي تراجع في الحسّ الوطني، وقصائده القومية التي ألقيت في عواصم مختلفة من العالم العربي تعبر عن رؤية وطنية كويتية للقضية القومية - إن صح التعبير - فضلاً عن قصائد مباشرة عبرت عن هذا الحسّ الوطني، حين جدت أمور تستدعي المواجهة وإعلان المواقف، وقصيدته «يا قائد العرب» صاحبت قرار أمير الكويت - صباح السالم الصباح رحمه الله - إرسال قوات حربية مساندة إلى قناة السويس، والجولان، حين تأزم الوضع قبيل نشوب معارك ١٩٦٧ التي انتهت بالنكسة المشهورة، وقائد العرب المعني في القصيدة هو عبد الناصر، ولكن الشاعر يعلن اعتزازه بوطنه الكويت، بعد أمانيه

القومية الحارة، دون إحساس بالتناقض، وهذا حق:

أفدي الكويت تراباً ملؤه شمم    وما تعشقت إلا العز والشمما

. . . . . .

وفي الكويت رجولات تفيض ندى    لدى العطاء وترعى العهد والذمما

وفي الكويت أسود ثار ثائرها    على العداة فطارت تدعم الهرما

وقصيدته الأخرى بعنوان «يهنيك» تعلن مشاعره تجاه أمير الكويت الشيخ جابر الأحمد الصباح، وموقفه من الذين دبروا الاعتداء على الموكب الأميري (مايو ١٩٨٥) ومطلعها:

يهنيك هذا الحب جابر    يا بن المكارم والمفاخر

يهنيك ما تبدي القلوب    وما تكتمه الضمائر

ويذكر في ختام قصيدته بحقد الأشرار على الأبرار:

لم يسلم الفاروق حين    هوت عليه بالخناجر

فاسلم فربك قد أحاطك    بالسلامة وهو قادر

هذه النماذج المباشرة عن الكويت تبقى قليلة بالنسبة لمقدرة السقاف في النظم، ولكن يشفع لها أنها تتوازن في داخل القصيدة القومية، التي استحوذت على اهتمامه. غير أنه، ومنذ عشر سنوات تقريباً، بدأ يلتفت إلى الجزيرة والخليج، ويمنحهما قدراً من الرعاية الخاصة. ولسنا ندري هل يرتبط هذا التوجه الدخيل أو المكتسب نسبياً على اللحن الأساسي، بما أعلنه في دراسته التي أشرنا إليها آنفاً، حين أجاب عن تصوره لقيام وحدة عربية، وأن هذا الأمر يحتاج إلى زمن طويل وظروف مواتية، ويرى أن الخطوة العملية الممكنة في هذه المرحلة قيام اتحادات إقليمية، ربط فيها بين الجزيرة والخليج، وهذا ما تحقق بالفعل بعد ذلك في صيغة تختلف عن الاتحاد،

أطلق عليها «دول مجلس التعاون». فهل التفاتته إلى الجزيرة والخليج تنبع من هذا التصور القديم لمراحل الوحدة العربية ـ وهو على أي حال تصور سابق على قيام مجلس التعاون ـ أم أنه، لكثرة ما نشاهد من تمزق وتضارب بين العواصم العربية، والحكام العرب، تراجع التركيز على الفكرة القومية، وإن لم يتراجع الإيمان بها، ورأى أن تسليط الضوء على الجزيرة والخليج قد يكون أقرب إلى المنطق العملي، والأقرب إلى التحقيق؟

الاحتمالان واردان...

أول إشارة هي بمثابة تمهيد بعيد، نجدها في قصيدة «عمان والخليج العربي» التي نظمت سنة ١٩٦٨، وفيها يتغنى بمجد الخليج ودوره التاريخي، بل يعتب على الأمة العربية نسيانه:

يا خليج الأباة أنت خليج العرب سميت من قديم الزمان

....

والأناسي كلهم ذلك الشعب المصفّى من خالص الإيمان

....

كيف تنساك أمة أنت منها كالجناح اليمين في العقبان

بل يعلن أن للخليج دوراً ريادياً عليه أن يقوم به، فهذه مرحلته القادمة: «ولك الفجر»،

فأعدها كما بدأت وفجّر ثورة في العلوم والعمران

ومن حق الخليج على السقاف أن يحظى بدرجة أعلى من الحب، وقدر أكبر من الرعاية، وإذا كان قد أشاد بجميع العواصم والأقطار العربية، فإن اهتمامه بعمان والخليج وهما الأقرب رحماً بالنسبة للوجدان الخاص، لا

يحتاج إلى البحث عن تفسير، غير أن حرب الخليج لا تلبث أن تفرض نوعاً آخر من الالتفات إلى المنطقة، يتحرر من الإطار العربي الشامل الذي كان يحكم تجاربه الشعرية السابقة، فالشركة الآن مع العراق، والخليج هو المستهدف، كخط مواجهة ودفاع:

يا ابن الجزيرة عارٌ أن تنام ضحى كفاك ما صنع الإهمال والوسن
قم للخليج وصن تلك الثغور فقد ضاقت بمن تحمل الأمواج والسفن

هذا النداء المحدد قد وجهه الشاعر سنة ١٩٨١، والحرب العراقية الإيرانية في أعلى مد لها. وكان قبل ذلك التاريخ بعامين كتب قصيدة بعنوان «لله بغداد» يحيي فيها شعب العراق الحر وأهدى إليه قصيدته، ولكن: كيف جاءت صيغة الاهداء؟

شعب العراق الحر يا موقظاً جموعنا بوركت من ديديان
إليك أهديها خليجية صافية الرونق مثل الجمان
. . . .
وكيف لا تهدي الكويت الهوى وذكرك العاطر شغل اللسان

وخلاصة القول أننا نجد انسجاماً بل تطابقاً بين آراء السقاف في كتاباته، وأشعاره، كما نلمح تمازجاً في الصياغة يجتاح شعره ونثره على سواء، وإذا كان هذا الشعر في عمومه قومي، فإن بغداد أخذت فيه النصيب الأوفى، ثم كان الخليج والجزيرة بمثابة نغمة ثانية، وهذا أمر تفسره الحياة الشخصية، كما يفسره التكوين الثقافي والمتجه الفكري على السواء. وإذا حاولنا أن نربط البداية بالنهاية، في نظرة كلية إلى شعر السقاف، فسنجد المنظور الوطني يسري في دماء المنظور القومي، حتى إنه حين زار القاهرة في

فترة مبكرة (عام ١٩٥٣) يوجه إليها وإلى قيادتها تحية شعرية، لكنه يرى أنه يتكلم ـ ليس عن نفسه وحسب ـ وإنما عن الكويت كلها، ولهذا جاء عنوان القصيدة: «تحية الكويت لمصر». وسنجد من آخر ما كتب قصيدة بديعة التكوين فيها طرافة وغنائية وعذوبة، وعنوانها «الكويت» أيضاً، وقد جعل منها الحبيبة الوحيدة، المجهولة المعلومة، لكل مراحل عمره.

## (٣)

الغناء للأمة، وتجديد الوعي بمجدها التاريخي، والحث على التوحد في مجابهة الأعداء، والتهوين من شأن هؤلاء الأعداء فيما لو واجهتهم الأمة العربية يداً واحدة، هو الإطار الشامل الذي تحركت فيه ملكة السقاف الشعرية، حتى وإن اختلف عنوان القصيدة، أو توسلت إلى هذه الغاية القومية بأساليب أو حيل فنية، ستكون مجرد خطوة أو طريقة للوصول إلى هذا الغناء لأمجاد العروبة. في كل قصيدة تمتزج الرؤى: التاريخ والطبيعة والاستنهاض واللوم والحلم والحكم والعبر... لتقول كلمة الختام: لا بد من الوحدة، والنهضة، والمواجهة.

القصائد المبكرة جداً، كالقصائد الأخيرة، بالنسبة لهذا الهدف. «هم ضيعوك». تحمل دلالات المسيرة كلها، المطلع جامع محدد؛ بأسلوب التقديم الدال على القصر والاهتمام، كما يقول البلاغيون القدماء:

أملي لأنت، وأنت كل رجائي ... يا باعثاً ألمي وشجو غنائي
يا موطناً لعب الشتات بأهله ... حتى غدا متعدد الأسماء

يسبق إلى الظن أن المقصود فلسطين وشعبها، وقد أخذت فلسطين من

(١) هم ضيعوك: نشرت بمجلة البعثة: ابريل ١٩٥١.

وجدان السقاف نصيباً لم تنل مثله أو ما يقاربه عند شاعر آخر، حتى ظهر شعراء المقاومة في أعقاب نكسة ١٩٦٧، ففلسطين هي التي لعب الشتات بأهلها، والقصيدة نظمت ونشرت في أشد مراحل هذا الشتات قسوة، إذ غاب الأمل، وحتى الوهم، وما من طريق يصنعه السراب في عام ١٩٥١، ولكن الشطر الثاني من البيت يصحح الإشارة، لقد غدا الوطن متعدّد الأسماء، إنه الوطن العربي الكبير إذاً، وشتاته في أسماء دوله وتعددها، وبذلك صار أشلاء :

أضحت مجزأة وليس بنافع　　جسمٌ تبعثره إلى أشلاء

القصيدة ـ هم ضيعوك ـ سلسلة من التموجات بين التقريع اليائس، والدعوة الآملة في نهضة واعية، وهذا التموج خاصية مستمرة من خواص القصيدة القومية عند أحمد السقاف، ومع هذا فإن هذه القصيدة المبكرة تنطوي على إشارتين جديدتين تماماً:

**الأولى**: تركيز الضوء على المفارقة المكتشفة (أي التي يقدمها الشاعر باعتبارها كشفاً جديداً وهي كذلك) عن جمال الطبيعة في الأرض العربية، وتخاذل أهلها الذين لا يستحقونها، لأنهم لا يعرفون قدرها:

يا موطناً لبس الهوان وأرضه　　أرض الخلود وجنة الشعراء
نظمت محاسنك الطبيعة مثلما　　نظمت عقود لآلىء الحسناء
أجدب! فليس العرب مهما طنطنوا　　أهلاً لعيشة هذه الآلاء

إن تزيين الطبيعة العربية وتصويرها بشفافية وحب من أهم معالم الشعر القومي، وستكون لنا وقفة مع هذا المحور في شعر السقاف، غير أنه لا ينفرد

به في إطار الشعر الكويتي أو الشعر العربي[٢]. لكن اصطياد المفارقة بين الأرض وأهلها، في موقف واحد، وفي سياق الاستنفار هو الجديد في هذه الصورة المركبة.

**الثانية:** اعتبار محمد - صلى الله عليه وسلم - بطلاً قومياً بعث الأمة العربية من مرقدها، وكانت تلك خطوته الثانية، بعد تحطيم الشرك وإقرار التوحيد؛ فالبطل الكميّ العربيّ يحمل روحه في كفه يعانق الرديء:

فيعيد للأذهان جيل محمد      فخر العروبة سيد الأمناء

ونحن نعرف أن منظّري القومية يضعون في مقدمة أسبابهم: وحدة العرق، ووحدة التجربة التاريخية، ويعطون الدين منزلة ثانية، لأن العرب ليسوا جميعاً على دين واحد، وإن كان الدين - من حيث المبدأ - من أهم عوامل التوحد القومي. من هنا نجد هؤلاء المنظرين يضعون الجاهلية العربية في منزلة عالية، ويرفضون ذمها، ويعتبرون القول بأن العرب قبل الإسلام لم يكونوا شيئاً مذكوراً، وكانوا على ضلال في كل شيء، زعماً باطلاً وهجاء مغرضاً. لقد كان العرب مشركين وثنيين، وكانت تلك نقيصتهم الوحيدة، وما عدا ذلك فهم خير الأمم، وتأخذ معركة «ذي قار» أهمية خاصة عند شعراء القومية، فقد اتحدت القبائل العربية ونسيت ثاراتها، لتحارب الفرس وتنتصر عليهم، وفي هذه القصيدة إشارة إليها أيضاً:

سيوحدون صفوفهم كجدودهم      وسيثأرون بنخوة وإباء

---

(٢) أنظر مثلاً قصيدة خليفة الوقيان عن «بيروت» و «عاليه» في ديوانه المبحرون مع الرياح، و«على ضفاف مجردة» لفاضل خلف، وقصائد متعددة لمحمد الفايز.

لهـم بـذي قـار غداة تعاونـوا     مثـل يجدد همة الـزعماء

محمد، عند السقاف، وعند شعراء القومية، بطل قومي وحّد الجزيرة، ورسم أمامها طريق توحيد الأمة العربية، وهو بعد ذلك نبي مرسل من السماء[3].

يتأكد هذا الموقف من الدين في «رسالة الى كارتر»[4]، وبين القصيدتين ثلاثون عاماً، وفيها يفند دعاوى الرئيس الامريكي حينها ـ الذي يساند التوطين في فلسطين على أساس ديني عرقي مضاد للعروبة، وهي السمة الأساسية لشعبها:

فليست فلسطين ملكاً لمن     تهوّد في الأرض أو من تنصّر

إن الكلمة الأخيرة تدفع إلى الذهن توهم أنها من ضرورات القافية، لأنه إذا لم يكن لليهود حق في فلسطين فإن حق «من تنصّر» فيها واضح، فمن أهلها قدر لا يستهان به من النصارى، بل إن أرضها المهاد الأول للنصرانية، ولكن الشاعر القومي لا ينظر للقضية من هذه الزاوية أصلاً، فلسطين عنده قضية عربية قومية، وأهلها شعب عربي، بصرف النظر عن المعتقد الديني، وهكذا ترفع الأبيات التالية توهم الضرورة في القافية وتعيد تكوين الفكرة:

فلسطين شعب وتاريخها     ضحايا فدى وجهاد معطر

---

(٣) قصيدة: «هم ضيموك» ـ مجلة البعثة ـ إبريل ١٩٥١ ـ وهذا الرأي يتردد في كتابات السقاف في مؤلفاته آنفة الذكر بأكثر من طريقة، وفي أكثر من مكان.

(٤) لقد نظمت سنة ١٩٨٠.

«وتصرخ في العرب ثاراتها»، فوحدة الشعب، والتاريخ، والمعارك هي الفاصل بين أبناء فلسطين مهما كانت دياناتهم، ومن تنصّر أو تهوّد، وهو ليس من أهلها!!

«في ذكرى الأخطل الصغير»(*) قصيدة مهمة من حيث دلالتها على مكونات القصيدة القومية عند السقاف. وبصدد ما نحن فيه، نجد الشاعر يبدأ من لبنان ـ وطن الشاعر، وهي لن تكون قصيدة وطنية بالطبع، حتى وإن اقتصرت معانيها على لبنان، إن التوجه إلى خارج الوطن ـ وطن الشاعر ـ هو في ذاته توجه قومي، ومن ثم فإن قصيدة السقاف في ذكرى بشارة الخوري قومية حتى وإن لم تبارح إظهار عواطفه تجاه صاحب الذكرى، أو التغني بجمال بلده لبنان. ولكن السقاف لا يريدها كذلك، إنه يريدها «قومية» بكل احتمالات الكلمة، ولهذا تتداعى إليها كل المحاور وتتمازج كما تتمازج ألوان الطيف في نور أو شعاع موحد اللون والغاية. غير أننا نجتزىء منها ما يوضح ما نحن بصدده، فبشارة الخوري عربي نصراني من لبنان، وهذه الركائز الثلاثة صنعت مطلع القصيدة بإتقان وإلهام رائعين:

| | |
|---|---|
| لبنان كان ولم يزل يشكر | وعلى مدى الأيام ما قصّر |
| هيهات يرهب طغمة سكرت | بالنصر، فالأيام لا تسكر |
| وبنوه من غسان مطلعهم | أيخاف في أجماته القسور؟ |
| لبنان علّمنا عروبتنا | وبها بكل ديارنا بشّر |

الإشارة إلى «غسان» غاية في نفاذ البصيرة الشعرية، فهي تلك القبيلة العربية العريقة، التي تزعمت منطقة شمال الجزيرة وبلاد الشام، وطار صيت

(*) في ذكرى الأخطل الصغير ـ العربي ـ فبراير ١٩٧٠.

رجالاتها بالحرب والكرم والشعر، وهي قبيلة نصرانية. والشاعر لبناني حقاً، ولكن الكيان السياسي للبنان حديث تماماً، والقوميون يفضلون التسمية الجامعة «بلاد الشام» لكل ما بين العراق ومصر من بلاد. ثم جاءت «لبنان علمنا عروبتنا» ليلتقي الماضي البعيد والماضي القريب على معنى واحد، هو العروبة، وفي العبارة إنصاف وإغراء معاً، فشعراء لبنان، منذ منتصف القرن التاسع عشر، هم أول الأصوات القومية في العالم العربي، حتى من هاجر منهم إلى الأمريكتين. وإذا كان في لبنان اليوم من يتطلع إلى أهداف أخرى، فإن مثل هذه العبارة تشد أزر الصديق وتخضد شوكة الخصم، أو تهدىء من روعه.

«غسان» في هذا المطلع لها هذا الإشعاع الديني، إلى جانب الإشعاع التاريخي العرقي، على أن شاعرنا يجسم رؤيته ـ من هذا الجانب ـ في ختام قصيدة أخرى قديمة جداً، عنوانها «اللقاء العظيم»[٦]، وهي تجربة غزلية متخيلة، يحاول الشاعر فيها أن يخفف من جفاف الأفكار المجردة، والنداء بالشعارات في الشعر، ومن ثم راح يخادع قارئه بأن الحب أضناه، مستعيراً الكثير من قاموس الحب عند الشاعر القديم، فقد تعلقها عن غير قصد، وهي جميلة نادرة المثال لو مرت بشيخ متبتل لأخرجته عن تبتله، وهي على حسنها متسربلة بالحياء، ثم يلتقيان مصادفة، فيبرح به الوجد حتى يطلب منها قبلة. وعلى الرغم من أن الحوار في هذا المشهد أقرب ما يكون إلى الواقعية ـ على طريقة عمر بن أبي ربيعة ـ إذ جرى على هذا النحو:

---

(٦) اللقاء العظيم ـ نظمت سنة ١٩٥٥، ولا يزال الشاعر يحتفي بها ويلقيها في ندوات الشعر إلى الآن.

ولكنها والله يغفر ظلمها أشاحت وقالت: أنت في الحب متهم
لعل فتاة قد سبتك بدلّها فأنت ترى حفظ العهود من الشيم
فأقسمت بالقدّ المهفهف أنني أسير لعينها وما نفع القسم

فإن التواصل لا يتم، ثم يلتقيان بعد يأس، أو هي تسعى إليه ـ على الطريقة العمرية أيضاً ـ وقد جن جنونها، فيسامحها على جفائها السابق إذ تساقط دمعها، ويجدد الموعد، ولكن: كيف ومتى؟

وهمّت بتوديعي فجددت موعداً يزيل الذي من هاجس الوهم قد نجم
فلم ترض إلاّ أن يكون لقاؤنا غداة غدٍ بين الكنيسة والحرم

وإذاً فإن هذه القصيدة المبكرة فتحت الطريق ـ ربما في الشعر العربي الحديث ـ إلى التعبير الرمزي عن القضية القومية، فهذه الجميلة المتمنعة، التي تهيم وجداً بفتاها ويهيم بها مع ذلك، ليست إلاّ العروبة، غير أنها ترى أن اللقاء الحقيقي لن يكون إلاّ في فلسطين، بين الكنيسة، كنيسة القيامة، والحرم، الحرم الإبراهيمي!! ونحن نتوقف ـ مؤقتاً ـ عن مناقشة الجانب الفنيّ في هذه القصيدة القديمة، وبخاصة ما يتعلق باستخدام الرمز، ومدى رعاية حقوقه في تأسيس فكرة القصيدة، وتصميم نموّ هذه الفكرة عبر مراحل الحب ومواقفه. والذي نهتم به الآن هو درجة الوضوح تجاه المبدأ القومي، في طرح قضاياه ضمن إطار شعري. وقد اقتبسنا من هذا الشعر ما يحدد موقع الدين، وليس الدين الإسلامي وحده ـ من المبدأ القومي.

بل إن الشاعر السقاف، في قصيدة أخرى مبكرة أيضاً[٧]، يجعل مكة مع

(٧) قصيدة تحية الكويت لمصر وقائدها نشرت بمجلة الإيمان ـ ابريل ١٩٥٣، وملحق البعثة ـ يونيو ١٩٥٣.

الناصرة، تلك المدينة الفلسطينية التي شهدت نشأة المسيح ، يجعل هاتين المدينتين رمزاً لوحدة الأمة العربية بطوائفها، فيقول في تحيته لمواقف جمال عبد الناصر تجاه القوى المعادية للأمة العربية:

وألوى جمال بكيد اللئا ... م فأبهج مكة والناصرة

في الشعر القومي، كما في النظرية القومية، تتصدر وحدة التاريخ والتجربة، ووحدة اللغة والأصل أو العرق، كل ما عداها، دون أن يتضمن هذا القول نفي ما عداها. ولقد أبان الشاعر أعظم إبانة عن حدود أو جذور إيمانه القومي، في قوله:

إن قوميتي شعوري بأني ... عربيٌّ ولي فخار وسؤدد
إن قوميتي فداء وبذل ... لبني أمتي إذا جد ما جد

ومن منظور البذل والفداء تُفسر أمجاد العروبة التاريخية، بما فيها حركة الفتح الإسلامي، فمحمد ـ عليه السلام ـ شخصية قومية بعث الأمة من مرقدها، وصميم دعوته الجهاد:

هم العرب كم شيدوا من علا ... وكم خلدوا من عظيم المآثر
وكم أرخصوا النفس عند النزال ... وذادوا عن الدين مثل القساور
ولم يكن الدين غير الجهاد ... وما كان بهرجة أو مناظر

## (٤)

### ما هو الشعر؟

سؤال، كثيراً ما يوجه إلى الشعراء، وكثيراً ما يتكلفون في الإجابة عليه، والجواب الحق ماثل في قصائدهم ذاتها. وافتراض أن الشاعر ـ أي شاعر ـ إنما يصدر في تصوير تجاربه الفنية عن رأي مجرد يعتنقه ويقصد قصداً إلى

تحقيقه في كل قصيدة ينهض على ادعاء لا يخلو من مبالغة، عوامل كثيرة متداخلة تصنع تجربة الشاعر في هذه القصيدة بالذات، وتشكل مادتها، وتفرض محتواها، ومن ثم ينبغي أن نتعامل معها على أنها بناء مستقل، وتجربة متحررة من الآراء النظرية المجردة، فإذا أصرّ النقد الأدبي على أن يبحث عن مفهوم الشعر عند الشاعر متجاوزاً ما تدل عليه القصائد في ذاتها، فإن المكان الصحيح الذي نتصوره هو إشاراته في سياق قصائده أيضاً، وكم يكون برهاناً للصدق، ومحكاً لاختبار الموهبة أن نرى كيف اتحد، أو ازدوج، أو تناقض المفهوم المعلن للشعر في القصيدة، وما تعطيه القصيدة ذاتها من دلالات.

لقد طرح أحمد السقاف مفاهيم متراكبة ـ ولا نقول متعددة ـ لماهية الشعر في قصائد مختلفة، موضوعاً، متباعدة زماناً، ويمكن أن نلمس من خلالها تصوره للشعر، كما يمكن أن نختبر هذا التصور على أساس من محتوى وتشكيل القصيدة التي وشت بمعنى الشعر عنده على سبيل التقرير.

والشعر ـ كما تصوره قصائد السقاف ـ يصدر عن انفعال مباشر، ويعبر عن حالة وجدانية يرى الشاعر أن القصيدة هي وسيلته الوحيدة للمشاركة فيها، وبهذا التعبير عن فورة نفسه يلقى الرضا عن النفس واعتدال المشاعر. أما سياق هذا الطرح لبواعث الشعر ووظيفته فقد ارتبط في المراحل المبكرة بالقصائد الغزلية، ثم ـ حين تنوعت فنون الشعر عند السقاف ـ ظهرت لمع في القصائد القومية على اختلاف موضوعاتها. وأقدم محاولة نجدها في قصيدة «وقفة على أطلال سامراء»، وباعث التجربة قومي بالضرورة، يعبر فيه الشاعر عن ألمه وحزنه لضيعة المجد العربي، ومن ثم يلتمس العلاج بالشعر:

جــرعــني هــذا الــزمــان مــرا        حتى حسبت اليــوم منــه دهــرا
وخلت أن الأرض أضحت قفــرا        وأن من في الأرض أمسوا نــشــرا
فـجئت أشدو مـن فـؤادي شـعرا        أنــدب قـومـاً كـالـدراري زهـرا

والعـلاج كما أنـه بالتعبيـر بالشعـر، هو في التمـاس العـزاء في الشعـر أيضاً، فإذا كان شدوه بالشعر يوحده بأمته، فيتعزى عن إحساس المرارة بإيقاظ الأمة، فإنه يرحل إلى الماضي ـ والبـاعث في آثار سـامراء شـاهد ـ يتقـوى به على خذلان الحاضر:

ذكـرتُ لـو أني أجيـد الـذكـرى        قـصـيـدة لـلبـحـتـري غــرًّا

وفي «نـداء قلب» ـ التي نـظمت سنـة ١٩٥٩ ـ يـرتبط الشعـر بعـاطفـة الحب، فهو من المحبوبة وإليها:

لـك الشعـر وحـدك كيف الغنـاء        لـغـيــرك؟ لا جــاد لـي مــطلع

وهذا المعنى مؤصل في قصيـدة تسبقها بعشـر سنوات كـاملة، إذ يقول في قصيدة: «صلاة».

خــلقــت لــلحــب وآهــاتــه        مــا أجــمــل الـحــب بـآه وآه
والـشعــر إن رقّ فـمن بـسـمــة        مـن شــادنٍ أو نــظرة من مـهــاه

على أنه لا يستمر طويلاً على هذه الوتيرة، لقد ظهرت الوظيفـة القوميـة والاجتماعية للشعر عند السقاف في فترة مبكرة أيضاً، فظهر الأساس الأخلاقي

---

(٨) «وقفة على أطلال سامراء» نشرت بمجلة هذا الأسبوع سنة ١٩٦٤، ولكن الشاعر كتب بخط يده تاريخ نظمها (١٩٤١) كما شطب كلمة «أطلال»، ووضع في مكانها «آثار».

الملتزم، حيث يعبّر الشعر عن موقف ويدعو إليه صراحة، إذ يقول في قصيدة بعنوان: «في يوم الأمير»[٩]

فاسمع - وأنت الأمر - من شاعر ديدنه النصح وصدق البيان
صُنْ معقل الأمجاد من هجرة قد أحوجت قومي إلى ترجمان

لقد ارتبط الشعر بالتحريض، بالدعوة إلى الفعل، وسيظل كذلك فيما أتى من قصائد السقاف بعد هذا التاريخ، في حين تتراجع قصائد الغزل بشكل واضح. فغاية ما يطرى به «أوراس» - جبل الجزائر رمز اندلاع الثورة التحريرية - أن الشاعر يقف أمامه مذهولاً، يستصغر الشعر في مقابل الفعل:

بأبي أوراس كم من شاعر لم يجد من هول ما ضحّت بيانا
أذهل الإعجازُ منه وحيَه واللسان الطلق لم يبق لسانا
والبطولات إذا ما أعجزت قصّر الوصف وعانى ثم عانى[١٠]

لعل هذا ما يدل عليه اختياره لعنوان قصيدة آسية حزينة، قالها عقب محنة قرية «السموع» التي هاجمها العدو الصهيوني، كان العنوان شطراً من بيت في القصيدة: «بني قومي فوا خجل القوافي»[١١] وهكذا ينضاف موقع جديد، أو يتحرك الموقف القديم لدوافع الشعر، لقد أصبح «إرادياً» تقريباً، مع هذا النزوع إلى الالتزام والصدور عن موقف، إنه يعترف صراحة بأنه صرف شعره عن «الكويت» وهي موطنه ومجموع عواطفه.

---

(٩) نشرت في مجلة البعثة - ابريل ١٩٥٢، فهي تهنئة للمرحوم الشيخ عبد الله السالم الصباح في عيد إمارته (٢٥ فبراير).

(١٠) قبلة إلى جبال أوراس - مجلة العربي - مايو ١٩٦٢.

(١١) نشرت في مجلة العربي - فبراير ١٩٦٧.

أفـدي الكـويت تـرابـاً ملؤه شممٌ     ومـا تعشقت إلاّ الـعـزّ والشـمـمـا
صـددت عنهـا قـريضي عـاتبـاً زمنـاً     والقلب فيهـا يعاني الـوجد والسقمـا

والسقاف يرى أن الموقف الأخلاقي للشاعر، والتزامه بأمته هـو الذي يمنح شعره الخلود، ويربط إبداعه بنبض التاريخ وقدرة الاستمرار. يقول: في ذكرى «الأخطل الصغير»[١٢]

يـأبى النضـالُ سبـابَ متهم     جهـل النضـال وودّ أن يـظهـر
والشعـر يرفض أن يـسخره     ويصـول في حلبـاتـه عنتـر
لـولاه مـا سحقت أبـالسـة     رضعت ثـديّ البغـي والمنكر
كـم أيقظ الـشعـراء مـن أمم     لولا الـقريض الظلم لم يـثـأر

ولعل تصحيحاً طريفاً، أو مزاوجة كما أشرنا من قبل، ما تلبث أن تظهر في المراحل المتأخرة، يمكن أن نقول إن الشاعر قد نضج أو اتسعت عاطفته الإنسانية لمفهوم أكثر مرونة وتلويناً للشعر، وإن لم يفقد أي قـدر من اعتزازه بموهبة الشاعر:

يمـوت كـل تبـاه بـالثـراء ولا     يمـوت شعـر إذا أنشـدتـه خلدا

أما التصحيح فنجـده في قصيدة «في مهـرجان الجـزائر» ـ التي نـظمت سنة ١٩٧٥، ومطلعها:

القلـب بالأحبـاب هاما     والعـين ترفض أن تناما
والـشعـر وحـي لـيس ألـ     ـفاظـاً تـقـال ولا كـلامـا
يـهفـو إليـه النـابـهـون     وينـتشي منـه النـدامى

وأحمد السقاف ـ أخيراً ـ لم يرحب بالشعر الجديد، شعر التفعيلة، وإن

---

(١٢) نشرت في مجلة العربي ـ فبراير ١٩٧٠.

حاول أن يداعبه فإنه لم يحقق فيه إنجازاً يستحق أن يسجل له، وخير قصائده تلك التي حافظت ليس على البحر الشعري وحسب، وإنما على تقاليد الشعر التراثي، من حيث جهارة الصوت، واستمداد المعجم القديم، واعتماد منطق الاستطراد، وهذه مسألة متصلة بالبناء مباشرة، ويمكن أن نرصد ـ من خلال ما قدمنا ـ كيف اتفق مفهوم الشعر في سياق قصيدة مع موضوع القصيدة ذاتها، فربما كان في هذا مفتاح الانفعال، أو استدرار الانفعال عند السقاف، كما كان الشاعر القديم يصنع حين يخرج إلى الصحراء، أو الرياض المعشبة، أو يشرب، أو يطرب، لكي يثير حالة وجدانية صالحة لإبداع قصيدة.

لقد هاجم السقاف صراحة الشعراء المتمردين على الأطر الخليلية في أوزان الشعر، هاجمهم نظماً في قصيدة «لله بغداد»، وقد نظمت سنة ١٩٧٩.

| | |
|---|---|
| جنى على الشعر وأنغامه | من ظن أن الشعر طوع العنان |
| يبعثر الألفاظ ممجوجة | في عجمة تبحث عن ترجمان |
| ذو جرأة يهدم أغلى المنى | فبئس ما أعطى وتبت يدان |
| تراثنا يا قوم بحر وما | ضاق بلفظ مشرق أو معان |

في هذه الأبيات كان السقاف منسجماً مع نفسه، وفياً لرحلته الشعرية، مصمماً على الربط بين الشعر والموقف القومي، ومن ثم بين القومية وصيانة التراث، وفي صميمه: التراث الشعري.

## (٥)

مرات كثيرة، ستصادفنا عبارة، تكررت في مقدمات أو هوامش عدد غير قليل من قصائد الشاعر أحمد السقاف، وهي أن هذه القصيدة ألقاها الشاعر

في مهرجان كذا، أو في مؤتمر، أو في قاعة. . . إلخ. وليس السقاف ـ على أي حال ـ ينفرد بهذا، لكن الظاهرة عنده أشد وضوحاً، والشعر يبدعه الشاعر معبراً عن حاجة أو دافع داخلي، غير أنه لا بد أن يجد طريقه إلى الناس، وليس بمستغرب أن يضع الشاعر المبدع أشخاص المتلقين المحتملين كما يتصورهم، في اعتباره حين يفكر في وضع اللمسات الأخيرة في قصيدته، ومن ثم فليست قراءة الشعر في المحافل إلّا إحدى الطرق لتوصيله إلى مصبّه الطبيعي. ومع هذا يبقى شعر السقاف متميزاً بما يخصه، وهو أن الشاعر حين يأخذ في تشكيل قصيدة فإنه يضع في اعتباره أنه سيقوم بإلقائها على حشد من الناس، يستطيع أن يتصورهم، بل يطلب ن تكون لهم استجابة معينة يواجهون بها قصيدته، وهذا يعني أنه يشكل هذه القصيدة في حدود معجم لغوي وصوري ومعنوي يتجاوب وقدرات التلقي الفوري من مستمع، وليس إمكانات التأمل الهادىء عند المتلقي القارىء. إننا لا نستنتج هذه السمات اللغوية والتصويرية والمعنوية أو الفكرية من افتتاحياته للقصائد التي تشير صراحة إلى المناسبة أو البلد الذي صنعت القصيدة لكي تلقى فيه، أو تضمينات السياق التي تحدد الزمان والمكان والمناسبة أيضاً، فهذا أوضح من أن ينبه إليه في شعر السقاف، ولكننا نستنتجه من المكونات الأساسية للقصيدة عنده، طريقته في بنائها، في صياغة مطلعها ومقطعها، في اختيار قوافيها، وأوزانها.

لقد نظم شوقي ـ أمير الشعراء ـ قصيدته «كبار الحوادث في وادي النيل»، كي يلقيها في مؤتمر المستشرقين، وألقى حافظ ـ شاعر النيل ـ عمريته الرائعة في دار الأوبرا، التي فتحت أبوابها لاستقبال جمهور الشعر لهذه المناسبة، وهي استماع القصيدة، ولكن أياً من الشاعرين أبدع تجربته متحررة

من المناسبة، فليس في قصيدة شوقي ما ينتمي إلى غير عنوانها بشكل حاسم ومحدد، وكذلك الأمر في عمرية حافظ، إنه لم يغادر سيرة عمر بن الخطاب.

وليس هذا صنيع السقاف. فإذا كان المهرجان في الجزائر وجب ذكر الجزائر، وإن كان في تونس، فالقول يختلف، وإذا ألقيت القصيدة في بغداد، أبرزت دور بغداد التاريخي والمنتظر، وهكذا. والحق أنه ما من عاصمة عربية - تقريباً - إلاّ ونالت إعجاب السقاف وحبه واعتزازه بها، على نحو ما أوضحنا في النزعة القومية عنده، حتى التاريخ المصري القديم، الذي يجد - عادة أو غالباً - دعاة القومية المتطرفون في اعتزاز المصريين به ما يمس إيمانهم القومي، الذي يريدونه خالصاً للعروبة وحدها حتى في جاهليتها الأولى، وجاهليتها الثانية، هذا التاريخ ينال تحية - وإن تكن عابرة، في إحدى قصائد السقاف:

.....

| | |
|---|---|
| بلاد تدل بمجد طريف | وتسبي بساحاتها العامرة |
| وتزهو بكل منيف البنا | ء يتيه من الأعصر الغابرة |
| أبو الهول فيها يروع الزما | ن، وأهرامها عينها الساهرة |

....

| | |
|---|---|
| وعرّج على الكرنك المشرئب | يطلّ على الأقصر الناضرة |
| عجائبه تستخفّ العقول | وتنقل دنياك للآخرة |
| وإما مررت بوادي الملو | ك، وزرت مقابره الساخرة |
| فطأطىء لعلياء تلك القرو | ن، وأكبر حضارتها الباهرة |

إن هذا السيل من صفات التقدير لرموز الحياة العربية إضافة إيجابية بمعنى، ولكنه ترك أثراً سلبياً على مكونات القصيدة من الناحية المعنوية عند

السقاف، من الحق أن الأماني القومية، وفي مقدمتها فلسطين، هي الخلاصة النهائية لكل تداعيات الفكر وأحلام اللاشعور في قصائد السقاف، ولكن المدخل «المهرجاني» دفع بكل قصيدة من هذا الصنف إلى أن تراعي المناسبة، فجاءت المطالع ذات نكهة تراثية مستحبة حيناً، وتقليدية مفتعلة حيناً آخر. ولنتأمل هذا المطلع في قصيدة عن المغرب، بعنوان: عرين العروبة:

دع الآهات أحمد والنسيبا     وحيّ المغرب البلد الحبيبا

وهذا الآخر عن «دمشق»:

صمودك فخر تحدي المفاخر     وإيمانك الصلب هز المشاعر

وهذا الثالث «في مهرجان صنعاء»:

قدمت فاستقبلتني بالهوى عدن     والحب مذ كان ما ضنّت به اليمن

سنشعر بصدمة التقريرية، التي ستسلمنا للخطابية، وهي سمة أخرى أضفتها أو أضافتها الرابطة بين القصائد، وطريقة التفكير في توصيلها من خلال المهرجانات الأدبية. ولسنا نعتبر الخطابية خطيئة أو خطأ فنياً في الشعر، ومن الحق أن الصور المجازية هي لغة الشعر الأكثر دقة ونفاذاً، ولكن: ليس بالصور وحدها يحيا الشعر، والشعر التراثي في صميمه خطابي واضح القصد والمعنى، والذين تمردوا على طبيعته من أمثال أبي تمام والمعري لم يأخذوا مكانة تليق بقيمتهم الفنية عند الجمهور العام، وعند كثير من النقاد أيضاً. و«الخطابية» ـ على أي حال ـ غير «النثرية» التي نلمسها في المطالع السابقة، ولهذه النثرية يعود الفتور وعدم الرغبة في الاستمرار الذي

توحي به هذه المطالع. أما الخطابية النقية فإنها تأتي قرينة الفحولة والنقاء واحتدام العاطفة وليس تصيدها:

طلع الفجر على رغم عدانا ... وانجلى الليل وولى عن حمانا
ومسحنا دمعة قد طفرت ... من مآق يبست منها زمانا
وهتفنا للبطولات التي ... لم تجد في غير مثوانا مكانا
نحن معناها ولما طوّفت ... فترة في الأرض لم ترض سوانا

هذا ما نقصده بالخطابية في أوجها، الخطابية كما عرفها الشاعر العربي القديم، خطابية تصنع الانفعال، وتوجهه، وهي تختلف عن التقريرية التي تشعر بالانفصال عن التجربة وتعجز عن استنهاض الانفعال، من حيث هي خاصية نثرية أصلاً. والمطلع السابق في قصيدة أوراس، يثير ذوقاً تراثياً بخطابيته التي عرفنا، والأذواق العصرية أو المعاصرة تتقبله، لأنه ملتحم بجسم القصيدة، ولأنه لم يشتت المشاعر، وإنما اقتحمها، بعكس هذا المطلع، الذي بدأ بالغزل، ويتوكأ على «حسن التخلص» من المقدمة الغزلية إلى المديح ـ وإن يكن مديحاً لقطر وليس لشخص على نحو ما كان الشاعر يفعل منذ ألف عام أو تزيد:

بغداد ناداني أمان أمان ... وشاقني دجلة والشاطئان
وهاجني الكرخ ويا طالما ... أتعبني بالظالمات الحسان
من كل غيداء كبدر الدجى ... ووصفها يعجز عنه البيان
أنفاسها المسك وما من شذا ... إلاّ تلاشى عنده في ثوان
كرخية الأعطاف فتانة ... يغار منها الورد والأقحوان
صادت فؤادي عند فجر الدجى ... واستلبت حبي قبل الأوان
وأعرضت ترفل في باذخ ... من شرف ضخم وعز وشان

تـنمـي إلى قـوم زكـا أصـلهـم وذكـرهم سـاربـه الخـافقـان

الغنائية الواضحة في استهلال طيب، يفجر الانفعال ويوجهه، إنه حنين إلى الطبيعة، تقحم فيه الإشارة إلى حسان الكرخ، وكما كان هذا الاستدراج غريباً على جسم القصيدة وتكوينها الطبيعي، فإنه لم يستثر أي جديد من الصفات، إنها جميعاً تقليدية فقدت قدرتها على ترك انطباع جمالي عند المتلقي، فهي كبدر الدجى، وأنفاسها مسك، يغار منها الورد، والأقحوان الذي لا يعرفه إلا خريجو كليات الزراعة، هذه الصفات المستهلكة ترتطم بالنمطية والمبالغة التي تنفجر عن لا شيء في «وصفها يعجز عنه البيان» و «ذكرهم سار به الخافقان».

وحسن التخلص الذي يتجلى في الانتقال من الغزل إلى المدح، أو الحماسة والفخر إن شئت ـ نجده في البيتين الأخيرين مما اقتبسنا من القصيدة، وهذا النموذج تقريب لفكرة البناء في قصائد السقاف، أو في نسبة عالية منها، هي على وجه التحديد قصائده القومية التي تعتمد منطق الاستطراد، فينسجم أحياناً مع السياق النفسي، ويعجز في أحيان أخرى، على نحو ما نجد في مرثيته للأخطل الصغير، وهي قصيدة جيدة، ولكنها تتجاور في مقاطع لا تلتحم بقوة الباعث الموحد كما ينبغي أن يكون البناء الشعري الخاضع لانفعال واحد مسيطر. فبعد إشادته بلبنان، يبدأ مقطع جديد منفصل عن هذه الإشادة، يتحدث فيه عن الأخطل الصغير بشكل مباشر:

يفنى الوجود وذكر شاعرنا مسك يضوع وخالص العنبر

ولكن للسقاف قصائد ذات طابع قصصي، لو كان بها مأخذ فإنه سيكون في غير ما أشرنا إليه من تخلخل التماسك المنبعث عن لحظة انبثاق

تنداح في شعور موحد، أو مسيطر. مثل: «أعد الحقيبة»[13] التي تبدأ من بداية محددة، وتنتهي إلى غاية مرسومة، ومثل قصيدة «اللقاء العظيم»، وإن تكن البداية غير محددة الملامح أو شائعة الانتماء، ولا تتحدد إلّا بعد أن يتعمق مجرى القصة الغرامية في المرحلة الثانية من القصيدة.

ومن الظلم أن نزعم ـ على أي حال ـ خلو شعر السقاف من التصوير، وإذا كان الكثير من صوره مستمد من التراث الشعري والتقاليد التعبيرية فإن هذا ليس عيباً على إطلاقه، والمهم هو الاستخدام في السياق الخاص، كما أننا نؤكد وجود صور إبداعية أصيلة تؤكد صدق الشاعرية في موهبة السقاف. وهذه بعض الصور الفريدة، المنتشرة على مساحة زمنية واسعة:

من قصيدة «في مهرجان صنعاء» يتحدث عن الميراث البطولي لآل المهلب في منطقة الخليج، التي يدعوها سواحل المجد، ثم يأتي هذا البيت النادر في استعارته الجديدة:

تعلق النقع في أجوائها قلقا     يضمّ ما خلّف الماضي ويحتضن

فانظر لهذا النقع المتخلف عن معارك الماضي الباسلة، لا يزال يحمل عبقها، معلقاً في الجو فالمعركة لا تزال محتدمة، ولا يزال كل ما أثارها قديماً ماثلاً إلى اليوم.

وفي موقف الحزن من خذلان العرب بعد حرب أكتوبر وضياع ثمار النصر بفرقتهم، يعبّر عن هذا الانقلاب على النفس بأقسى تصور، إذ يجعل

(١٣) نشرت هذه القصيدة في أضواء الكويت ١٧/ ٥/ ١٩٦٥ وإن أشارت النسخة الخطية إلى أنه نظمها سنة ١٩٦٠.

دماء الشهداء خضاباً في يد الأحياء، فتأمل هذا الموقع لهؤلاء الأحياء بعد شهدائهم الذين جادوا بدمائهم:

دم الضحايا خضاب في أكفكمو يا قوم ناموا فيا طوبى لمن رقدا

إن الدعوة إلى النوم تتصل بالدعوة إلى الموت، بل الحسد لمن مات فاستراح من مشهد يعصف بالنفس، يتحول دم الشهيد إلى خضاب، فرقدة الموت هي الأمل الباقي.

وفي رثاء عبد الناصر، من قصيدة «النسر» يأتي هذا المطلع المتحدي لنغمة الرثاء المعلنة للشحوب والنضوب:

أنت باق ولم تزل في الوجودِ في قلوب وفي عيونٍ سودِ
الجماهير نورها أنت في الليل وإلهامها إلى المنشودِ

ثم تأتي هذه الصورة الجديدة في شكل تشبيه، تتبعه استعارة هي امتداد حي مؤثر يتأثر بعلاقات التشبيه:

حبها حب عابد قدّم النفس وأهدى العنان للمعبود

فتأمل ظلال الصورة وبواعثها من الرابطة بين الجواد والفارس، والجواد صفة إنسانية وخاصية فروسية، والجواد العربي متميز في الوجدان والتاريخ، وكل هذا تضمره وتنطوي عليه الاستعارة في: أهدى العنان للمعبود. على أنه في هذه القصيدة يقدم تشخيصاً يبلغ حد المحال، لكنه مثير قوي في إبراز الدور الإنساني والعالمي لقيادة عبد الناصر:

وسرى الرعب في الكواكب حتى غرقت في تخبط وشرود
ما لهذا العتيد كيف تحدى كل صعب، وما مدى ذا العنيد؟

لا تخافي كواكب الكون فالنسر يعاني من قلبه المكدود

هذه الصورة الزاهية الألوان ما كان يصح أن تضطرب بعد بيت واحد، في قوله :

وهوى النسر والكواكب تبكيه ودوّى نعيه في الوجود

إذ كيف تبكي الكواكب كائناً ترتعب من وجوده، إن هذا الهوي للنسر جدير أن يبعث الطمأنينة في نفسها ويزيدها تألقاً . .

ومهما يكن من أمر، فإن الصور الجديدة في شعر السقاف، يمكن أن تجد مرتكزاً أرحب في صوره التراثية، وسواء اكتسبت ثوباً جديداً، أو ظلت في إطارها القديم، فقد بقي لها شفيع من أنها تعبر عن غاية تنسجم معها أشد الانسجام، هو الدعوة القومية، والغناء للعروبة . . . بلغتها وموروثها .

الفصل الخامس

# الوقيان.. يبحر بحثاً عن عالم مثالي



«الشعر ضرورة.. وآه لو أعرف لماذا» ـ بهذه العبارة الرقيقة عبر جان كوكتو عن ضرورة الفن، وعن حيرة الباحثين في تعليل هذه الضرورة، وبعد طرح محاولات على شيء من التناقض، يقدم أرنست فيشر تعليله الخاص، الذي يفتح أمامنا وعلى الفور صفحات ديوان: «المبحرون مع الرياح» للشاعر الشاب «خليفة الوقيان»، يقول فيشر: «من الجلي أن الإنسان يطمح إلى أن يكون أكثر من مجرد كيانه الفردي، يريد أن يكون أكثر اكتمالاً، فهو لا يكتفي بأن يكون فرداً منعزلاً، بل يسعى إلى الخروج من جزئية حياته الفردية إلى «كلية» يرجوها ويتطلبها، إلى كلية تقف فرديته بكل ضيقها حائلاً دونها. إنه يسعى إلى عالم أكثر عدلاً، وأقرب إلى العقل والمنطق، وهو يثور على اضطراره إلى إفناء عمره داخل حدود حياته وحدها، داخل الحدود العابرة العارضة لشخصيته وحدها. إنه يريد أن يتحدث عن شيء أكثر من مجرد «أنا»، شيء خارجي، وهو مع ذلك جوهري بالنسبة إليه. إنه يريد أن يحوي العالم المحيط به ويجعله ملك يده.. وهو يربط ـ عن طريق الفن ـ هذه «الأنا» الضيقة بالكيان المشترك للناس، وبذلك يجعل فرديته اجتماعية».

وتعبير جان كوكتو عن ضرورة الشعر، وتعليق فيشر عن تمرد الشاعر على فرديته. وبحثه عن عالم يحل فيه رؤاه المثالية، رافضاً المرحلي والنسبي

والقاصر المحدود ـ التعبير والتعليق يمثلان الإطار التاريخي والفكري لديوان: «المبحرون مع الرياح» فبين عالم من الأرقام واللهاث وراء المغانم، تأخذ بأقطاره أسعار الأسهم ومشاريع الاستثمار، تشتد حاجتنا إلى «الشعر» الشعر المصفى النابع من الرؤية الإنسانية الشاملة، والفكر الحر إلا من قيود الموقف الخلقي النزيه، والصنعة الفنية الراقية. . فعهدنا بالمجتمعات اللاهثة وراء المادة، المشغولة بنفسها، ألا تتيح فرصة للتأمل والتعميق، فضلاً عن تجاوز الذات الفردية وصحوة الإحساس بوحدة العنصر البشري، ووحدة المصير الذي يحكمه على تنائي الديار واختلاف الألوان الخارجية أو الداخلية، وأن المجال يفسح لأدب المسامرة والعبث، كما يترعرع الفكر البرجماتي النفعي، الذي نلمس فائدته بصورة مباشرة وعاجلة. من هنا لا بد أن تغتبط النفس كثيراً لصدور هذا الديوان الأول لشاعرنا الشاب، إذ يؤكد من جديد أن بذور الخير ما تزال كامنة في هذه الأرض، قادرة على أن تقول كلمتها، بصورة فنية رفيعة، وأن «الشاعر» يفرض ذاته كواحة في صحراء الأرقام وقلاع المشروعات الصناعية، وأنه بذلك يكمل الصورة، بل يمنحها معنى نبض الحياة واستمرار الفكر في حراسة من المنزع الإنساني الخلقي النبيل. . فهذا التعادل أو التمازج هو وحده القادر على صنع المستقبل في ظل الأمان بالإيمان.

وأول ما يلفت الانتباه إلى هذا الديوان، وضوح الموقف الفكري والنفسي للشاعر، وهذا التميز ـ مع القدرة الفنية الواضحة في الصياغة ـ هو الذي يمنحه بحق هذا اللقب الرفيع: «الشاعر» ففي عصر الإيديولوجيات وتناحر المذاهب، وتصادم الأفكار، لا مكان في تاريخ الفكر أو تاريخ الفن لشعراء الكدية والمداحين والمسامرين وكتاب الأغاني والسفسطة بأي معنى،

والهرطقة بأي كلام، وإن جاء موزوناً مقفى وطبع على الورق الصقيل وتحت الغلاف الجميل، وما إلى ذلك من التحايل والتزييف. وهذا الملمح الأساسي في شعر خليفة الوقيان نستمده من دليلين، أولهما إيجابي هو الذي نقيم عليه هذه الدراسة، ونعني النظر التحليلي في قصائد الديوان. والآخر سلبي، نستمده من تأمل نوعية ومستوى القصائد التي نشرت لهذا الشاعر ولم يضمها الديوان، فمن الواضح أن الشاعر لا بد أن يكون حذفها لغاية يهدف إليها. ولا بد أن نمنح هذه القصائد المحذوفة فرصتها لنكون أكثر إحاطة بالبعد الفكري للشاعر، وبالتصميم الفني الذكي لقصائد الديوان.

والقصائد المنشورة التي لم يضمها الديوان، هي ـ على سبيل الحصر ـ: «هزار الجهراء» وقد نشرت بمجلة الكويت في ١ ـ ٤ ـ ١٩٦٦، و «كاظمة»، وقد نشرت بمجلة البيان في سبتمبر سنة ١٩٦٦، و «المهلب» وقد نشرت بالبيان أيضاً في ديسمبر ١٩٦٦. و «عتاب» وقد نشرتها مجلة الكويت في ١ ـ ٩ ـ ١٩٦٧، و «بين الجزر والمد» ونشرتها البيان في أكتوبر ١٩٦٧، و «الطبل»، ونشرتها البيان أيضاً في ديسمبر ١٩٦٧، و «في ذكرى وعد بلفور» ونشرت في مجلة الاتحاد بتاريخ ١٥ ـ ١١ ـ ١٩٧٠. وإذاً فقد قسا الشاعر على ثلث قصائده المنشورة، فضلاً عما قد يكون احتفظ به لنفسه مما لم يسبق نشره. وخرج على الناس بهذا الديوان المكون من اثنتين وعشرين قصيدة، هي ـ من واقع تفضيله لها ـ التي تمثل وجهه الفكري والفني معاً.

وسنرى الآن من خلال الرصد الفني، كما رأينا من تتبع تاريخ القصائد المحذوفة، أنها ليست دائماً المحاولات الأولى للشاعر، التي يغلب عليها عادة، عند الوقيان وعند كافة الشعراء، أن تكون نظمية، فيها براعة «التوليف» أكثر مما فيها من استقلال الحس وطاقة الشعور، ذلك أننا سنلاحظ تجاهل

بعض القصائد التي نشرت في فترة متأخرة نسبياً، على حين أبقى على قصائد متقدمة عنها زمنياً. . فلا بد أن نبحث عن تحليل ـ لا تبرير لذلك.

ستجد طائراً يرفرف بأجنحة غيره في المحاولة الأولى، كمن يتعلم السباحة محمولاً على طوق المطاط. يقول في «هزار الجهراء»:

يا هزاراً على الغصون تثنّى    ثملاً فوق عرشه يتغنى
وأدار الجمال من كأس روض    تنسج الشمس في روابيه حسنا

وعلى هذا النمط من التعابير الجاهزة أو المركبة من تعابير جاهزة أيضاً تمضي القصيدة. ولكن «كاظمة» ـ وهي التجربة الثانية تمثل تطوراً ملحوظاً، على المستوى الموضوعي والصياغي. فقد بدأ الشاعر يتأمل ما حوله، يغادر قوقعة الذات، مع أنها البداية المألوفة للشعراء الغنائيين، وجاءت المغادرة إلى مكان مأمون، امتزج فيه الرمز الوطني بالبعد القومي، فمنطقة كاظمة جزء من أرض الكويت، وهي في الوقت نفسه جزء عظيم من تاريخ العروبة ومعاركها الباسلة:

يا ساحة المجد الأثيل وداره    للخالدين وكل فذ مبدع
كم صنت يا درع العروبة قلبها    وغدوت في يوم الوغى كالأضلع
ورفعت في «ذات السلاسل» راية    خفاقة للمجد لم تتزعزع

ولكن القصيدة تستهل بمناجاة «الورقاء» ـ روض الصبا المتضوع، التي يناديها الشاعر متوسلاً أن تغني تجاوباً مع الطبيعة الفرحة، وتتركه لحزنه الخاص، فلديه أسبابه:

ودعي الطلول فذاك شأن مسهد    مثلي شقي بالدوارس مولع
أبكيت يوماً صرح كاظمة الذي    درست معالمه كقفر بلقع

وقد استمر النغم في القصيدة حزيناً، بعيداً عن الخطابية برغم الخط التقليدي الذي مضت فيه، وبذلك شفت عن إحساسه الخاص، وكانت بشيراً بالخطوة التالية، التي تمثلها قصيدة «المهلب».

« والمهلب» آخر ما بقي من أسطول الكويت الشراعي القديم، اشترته الحكومة واحتفظت به على رمال شاطىء الشويخ رمزاً تاريخياً مجيداً، وشاعرنا يتأمل هذا الهيكل العملاق ويشاركه إحساسه بقسوة زحف الزمن، وتخلي رفاقه عنه:

| | |
|---|---|
| عصف الجوى بفؤاده فتذكرا | ولوى الأسى بزمامه فتكدرا |
| قد راعه ليل النوى لما دنا | فهوى كنسر من منيفات الذرى |
| ومضى يجر جناحه جراً كما | زحف الجريح على التراب معفرا |
| يدنو فيسحب خلفه في عزة | أذيال ثوب بالمهابة عطرا |
| وثوى كصب مدنف قد ساءه | أن الأحبة قد نأوا فتحسرا |

هنا تبرز ملامح الإقليم، ويتعاطف الشاعر مع تاريخه الخاص، ويستمر في تعميق البداية التي اختارتها أو اختارته، وهي تتجلى في التفاته إلى العام أو الغير، وإنكاره لفرديته، التي تتنفس من خلال انتقائه لموضوعات تلتقي عندها الأفئدة، فتتم المشاركة، مشاركة القارىء للشاعر، منذ الوهلة الأولى.

وتحل النكسة اللعينة بالأمة العربية وتضيع ملامح المرحلة، وتضل المقاييس، ولا ندري كيف نحكم على ما كان، وماذا نتوقع أو ماذا سيكون، ولكن الشاعر يلتقط الصورة المعبرة في بساطة كأنها البداهة:

| | |
|---|---|
| أبين الجزر والمد | وبين الأخذ والرد |
| فصبح ضاع في ليل | وضد تاه في ضدّ |

فمسوّد بمبيض ومبيض بمسودّ
يقين ضاع في بيد من الأوهام والبعد

وهذه القصيدة استمرار للنفس الرومانسي عنده، على أننا لا نستطيع أن نضع بدايات الشاعر في إطار الرومانسية بحركة واحدة يقينية، برغم ما فيها من تعاطف مع الماضي وحنين إلى التاريخ وشفافية في التعبير، فالحق أن هناك توازناً ملحوظاً بين هذه الجوانب وبين التقليد الكلاسيكي في التعبير، في انتقاء الصورة، وفي جزئيات القصيدة وتوالي مقاطعها، ثم يتضح التوازن على نحو أكثر دقة ورهافة في اختلاط أو تمازج الفكر والشعور، فالعواطف في قصائد خليفة الوقيان تتسم بالهدوء والاتزان، وتستحيل إلى نوع من التأمل الراقي والإدراك الرصين، وتمتزج بفكره الذي تلونه نفس الملامح، مما يحدو بنا أن نتحفظ في اعتباره شاعراً رومانسياً، رغم هذه البداية ذات النفس الرومانسي الواضح. على أننا أخيراً لا نستطيع أن نجزم بأن قصيدة «بين الجزر والمد» تعبير فني مباشر عن النكسة، وضياع جيل من الأمة بين جزر ومد تحكمه عوامل أزلية نعجز عن تكييفها أو مناقضتها، وما بقي من القصيدة قد يعني ما ألمح إليه بعض شعراء وكتاب «الرمزية» حين يأسون على المصير الإنساني للفرد، الذي يبدأ حياته وقد امتلأت نفسه طموحاً وآمالاً.. ولكنه بين جزر الحياة ومدها، ينتهي إلى مدافعة الألم، وتفادي الفشل، ويمضي عن الحياة وأشواقه المحرومة لا تزال تبحث عن لحظة اكتمال غائبة، لم تولد، وليس إليها من سبيل:

وما شوقي ليحدوني إلى مياسة القدّ
كأن الله قد أرخى عليها صفحة السعد
ولكن شاقني أمر إليه يرتمي ودي

ولا يختلف الأمر كثيراً مع قصيدة «الطبل»، فهي تظن للوهلة الأولى رد فعل مباشراً للهزيمة، وأن هذا الطبل الأجوف هو هذا الهراء وتلك المبالغات التي أذهلت واقعنا وصرفتنا عن بناء المستقبل بالفكر والعلم، وقد يكون هذا الطبل هو أي فرد علقنا عليه شيئاً من الأمل.

وآخر المسائل الفرعية التي تطرحها على طريق الديوان، قصيدة أخرى لم يضمها الديوان، نشرت بمجلة الاتحاد، التي يصدرها اتحاد طلبة الكويت بتاريخ ١٥ ـ ١١ ـ ١٩٧٠ ولكنها ترجع في نظمها إلى عام ١٩٦٧ وهذه القصيدة تحمل عنوان: «في ذكرى وعد بلفور»، وإذ يستبعدها الشاعر فإنه يضع في «الديوان ص ٤٩» قصيدة تحمل العنوان نفسه، فهل من فرق في جوهر الفكرة بين الملغاة والمثبتة؟، ومع وحدة المناسبة فالقصيدتان تختلفان اختلاف الغضب ـ والغضب ليس رأياً ـ عن التأمل، والخطابية عن البناء الفني والصنعة المتقنة، والانحصار في الحاضر والاستسلام إلى الرأي المشهور، عن استبطان التاريخ وقراءة قوانين الوجود!!

مضمون القصيدة الأولى يمثله هذا المطلع:

ما في البكاء على رسوم المنزل     من غاية ترجى وليل ينجلي
يا من أطلت على الديار تحسراً     وندبت حظك في الزمان الأول
قصر فلست بمدرك ما تبتغي     فالدهر ليس بمنصت للعزل

فالشاعر هنا لم يأت بجديد، يلتقط كلمات رجل الشارع ويحولها إلى عبارات منظومة، ولما كان الدهر لا ينصت للعزل فمن المنطقي أن يدعو إلى اعتناق القوة:

يا صيحة الفجر المكبل زمجري     يا صحوة الإنسان فينا جلجلي

إن لم يكن من نار صبحك فجرنا        فالليل ليس عن الديار بمنجل
يا مدفع الثأر المزمجر إن شدا        أهواك إن تعدل وإن لم تعدل

وهكذا سيختلف الأمر كثيراً حيال القصيدة المنشورة في الديوان، ففيها التجربة والتأمل والاستبطان، وفيها البناء الذهني القائم على تصميم لا يخضع للعفوية، وهي الخصائص العامة لقصائد هذا الشاعر، وهذه الخصائص تحكم لغته كما تحكم الموسيقى وحروف القافية بوجه خاص، فهي غالباً أصوات مهموسة، والكلمات دائماً تشرق بالتفاؤل الهادىء النابع من إيمان عميق بالعمل الإنساني والقيم العليا، ولا بد أن نتتبع هذه الظواهر في قصائد الديوان، ويكفي الآن أن نتأمل البناء الفني، والمعاني، والصور، في هذه الأبيات:

غير أني وقد خبرت الليالي        والليالي لكل فجر شهود
قد رأيت الصباح في جوف كوخ        بائس فوقه تصيح الرعود
يمضغ الجوع والشقاء ويسمو        حين تعوي به الرياح السود
صامد ينبت العزوم ويبقى        حيث يعلو على القلاع الصمود
قد رأيت الصباح في كل عين        صلبتها على الطريق الوعود

فهنا يختلف النفس كثيراً، وبخاصة حين توضع هذه القصيدة في مجملها ـ بصرف النظر عن وحدة الدافع أو المناسبة ـ إزاء سابقتها.

وهنا يأتي سؤال البداية: لماذا حذف الشاعر تلك القصائد فلم يشملها الديوان؟

لقد أتحنا الفرصة لتلك الطائفة من القصائد المحذوفة أن تعرض نفسها، وهي تتسم بصفتين غالبتين هما: الارتباط المباشر بمناسبة محددة،

وتقليدية الأداء الفني. قد تكون المناسبة مجرد ملامح مكانية إقليمية مثل كاظمة والمهلب وهزار الجهراء، أو مناسبة سياسية مثل وعد بلفور أو ذكرى النكسة، كما قد تكون التقليدية متمثلة في الخطابية أو المبالغة في إظهار العاطفة أو التعبير اللغوي والصياغة وانتقاء الصور، وقد مثلنا لكل ذلك من تلك القصائد المحذوفة.

وإذا كان الضد يظهره الضد، كما أن «إخراج المحترزات» ـ على نحو ما يقول القدماء ـ يعني مزيداً من التحديد للتعريف وصقل الفكرة وجلاءها، فإننا الآن نستطيع أن نرى في قصائد الديوان رغبة في تجاوز الذات الفردية، متمثلة في شخص الشاعر كإنسان، وفي كيان الكويت كوطن، والالتقاء مباشرة بالدائرة الأكثر رحابة، دائرة القومية، فدائرة الإنسانية، ورغبة في رفض الغوغائية والصراخ تحت أي شعار، سياسي أو اجتماعي، والاحتماء بمظلة الفكر الإيجابي والأمل المشرق النابع من موقف التأمل المدرك لحركة الحياة وقوانينها، وليس التأمل الخامل الكسول الذي يجتر سلبيته منتظراً تضحيات الآخرين ليجني ثمارها. ولهذا اخترنا لهذه الصفحات عنوان: «الإبحار بحثاً عن المطلق» وهذا حق، فشاعرنا يحول كل مشاهداته في الكون والمجتمع بخاصة إلى علامة تساؤل ضخمة، تحاول أن تسبر الظاهرة وأن تبحث عن التعليل الخفي أو السبب الأول، ليتكشف وجه الحقيقة مضيئاً بنور اليقين، والشاعر ـ على أي حال ـ ليس مطالباً بتقديم البديل أو اقتراح الحلول، ويكفيه أن يطرح السؤال بذكاء مثير، ويترك للقارىء فرصة المشاركة في إتمام معنى العمل الفني بالتأمل، وهذا جانب من الصنعة الفنية الذكية، والنزعة الإنسانية من موقف وجودي ناضج، لا يفرض وصايته على عقول القراء، ولا يصادر حريتهم في تسلسل الأفكار والانتهاء إلى الغاية التي يريدون، قبولاً أو

رفضاً. وهكذا يبدأ الديوان وفي صدره صورة قصيدة قامت مكان المقدمة، أما عنوانها فيقول: «قال لي صاحبي» ومع ما في كلمة «صاحبي» من دلالة نفسية على الرغبة في المسالمة ومد جسور الحوار بين الشاعر والآخرين ـ وسيتضح الشكل الحواري فيها فإن الشاعر يعطي الفرصة لصاحبه ليقول كلمته أولاً، فهذا العنوان يختلف في دلالته النفسية عن: «قلت لصاحبي» اختلافاً بيناً. فماذا قال صاحب الشاعر؟

قال لي صاحبي أعرني ملياً  بعض سمع وإن عتبت عليا
كيف لا تعشق الجمال رواء  عبقرياً وجدولاً علويا
وثغور الرياض تفتر حسناً  وتبث الحديث عطراً زكيا

ويمضي صاحبه في إبراز ما في الحياة من أوجه الجمال، وهو بالنسبة إليه تحصيل حاصل، فليس في الشاعر عداء للجمال ولا عشق للشقاء، إلا أن تعمق الظاهر والبحث عما وراءه هو الذي يجعله يبدو في العيون المحدقة المتأملة على غير ما يبدو به للنظرة السطحية العاجلة:

غير أني سألت من ذا سقى الحقـ  ـل وروى ثراه دمعاً عصيا
وعلى وجنة الورود دماء  لشقي قضى أبياً وفيا
ليضوع الأريج في كل قصر  وتزين العطور وجهاً بغيا
درة التاج بعض ما حصد الجمـ  ـع وإن رصعت جبيناً غبيا
ألف حر قضى وألف سيقضي  من عذاب ليغمر الدفء حيا

تلك اذن «هوية» الشاعر، يعرضها بوضوح في صدر ديوانه، ودراسة هذه القصيدة وحدها فيها الكفاية إذا أحسنا قراءتها لإبراز كل خصائص شاعرية خليفة الوقيان، على كافة المستويات، فقد كشف فيها كل قدراته

الشاعرة، كما تكثف آلاف الزهور في قنينة صغيرة تحتويها اليد، لكنهـا كافيـة لتعطير الديوان كله!

البحث عن جـوهر القضيـة هو مـا يشغل الشـاعر، فهـذا الحسن وراءه شقاء خبيء مجهول، علينا أن نبحث عن أسبابه وعن ضحاياه أيضاً. والشـاعر يدعو إلى ذلك بغير استعداء أو صراخ، هو مجرد تساؤل: «غير أني سـألت»، وكأنه دعوة إلى التأمل لا التحطيم، والتأمل مقدمة للإدراك الصحيح، وترادف التساؤلات، أو تسلسلها هـو البدايـة للوصول إلى السبب الأول، أو العلة أو: المطلق.

ويتـأكـد هـذا التقصي القلق، بحثـاً عن «حقيقـة الحقـائق» أو الفكـرة المطلقة، في أكثر من تجربة عبر هـذا الديـوان. ففي «عودة المغتـرب» يرسم الشاعر ملامح رحلته القاسية وراء هذا المجهول العزيز، وما يكابد في طريقـه من محـاولات التضليل والخـداع، سواء كـان هذا الخـداع نـابعـاً من داخـل النفس في صورة الشك، أو من داخـل الفكر في صـورة الانخداع بـالتجارب الناقصة، أو يأتي هذا الانخداع من الخارج نتيجة عدم الـوضوح أو مـا يسميه بسيـطرة الظلام، وهـذا يعني أن أشواقـه للنور لا تـزال تطلب الغـايـة وتسعى إليهـا. يبدأ الشـاعر رحلتـه من آخرهـا، يضع أمـامنـا ـ في المـطلع ـ الختـام الفاجع بقصور التجربة الإنسانية وتعلقها أو حلمها المثالي بالكمال، رغم كافة عوامل الإخفاق:

لملمت بقيا شراعاتي وأجنحتي        وعدت من رحلة للغيب مغتربا

أما عدة الشاعر في هذه الرحلة وراء المجهـول، أو رفاقـه في بحثه عن المطلق فهم:

صحبي على الدرب أحلام مشردة     أطعمتها الشك والأشواق والنصبا

ولكن.. ما الحدود المكانية أو الفكرية لهذه الريادة الغريبة؟ إنها إلى المواطن البكر من الفكر الإنساني.. إلى المطلق، حيث يتجلى الفكر الخلاق منزهاً عن ظلمات الحياة، كالقمر المتحرر المانح للقين. وفي سبيل هذه الغاية لا مفر من خوض التجارب، المألوف منها وغير المألوف:

أبحرت من أفق داج إلى أفق     معفر، بشعاع الشمس ما خضبا
تنأى بقيته الأقمار يتبعها     ساع تلفع من ثوب الدجى سحبا

وقد تكون الرحلة، أو التجربة الإنسانية، غاية في ذاتها، كما هي عند الوجوديين مثلاً، بصرف النظر عن النتائج العملية أو الأهداف الفكرية، لكن شاعرنا ليس من هذا الرعيل، أشواقه الفكرية هي التي تقود خطاه وترسم تجاربه. فمع عبث الحصاد الذي رجع به من رحلته وعبر عنه في البيت الأول من القصيدة، فإنه لم يتنازل عن أشواقه، لهذا كان الختام يحمل معنى تقرير هذا المبدأ، وإعلان استمراره برغم الإحساس المرحلي بانتهاء الرحلة الذي عبّر عنه بلملمة أشرعته وطي أجنحته، وختام البيت نفسه: «وعدت من رحلة للغيب مغترباً» يعني ضرورة معاودة التجريب، فتلك طبيعة الاغتراب.. وهو ما يؤكده البيت الأخير أيضاً:

وما ترحلت من شوق إلى سفر     لكن بي عطشاً للنور مغتصبا

وقد حاول الشاعر أن يعطي إحساسه بالغربة بعداً سياسياً، فتحدث عن الخليج، وعن القدس التي أطعمت الخطب في مقطع نشعر بأنه ألحق بالقصيدة بعد فترة، فليست فيه هذه الرحابة الفلسفية التي يستشعرها قارىء

المقاطع الأولى من القصيدة، تلك المقاطع التي يجب أن تستغني عن هذا المقطع الأخير، الذي أفسدته الإشارة إلى الخليج والقدس من حيث أنزلت إيحاءات القصيدة من مستوى الفكر الطليق والتجربة الإنسانية المتحررة من قيود الزمان والمكان، أنزلت هذه المعاني الرفيعة التي يرشحها الاستبطان الشامل لفلسفة الشاعر وموقفه من الحياة في كافة قصائده، أنزلت من هذا المستوى الرفيع إلى مستوى الإنسان العربي المرحلي الذي ينحصر طموحه في الأوضاع الحالية..

وليس من حقنا أن ننكر على الشاعر هذا المسلك، فهو مواطن حر أولاً، وعربي يعتز بعروبته، وهو مشارك في النشاط الاجتماعي ومن حقه أن يؤرق لما يرى من تجهم الزمن لأمته العربية، أو لمناطق منها، ولكننا هنا نتكلم في التصميم للقصيدة أو للوحدة الروحية والنفس الفلسفي الذي يسري فيها، فهذا البيت:

على الخليج مصابيحي مهشمة والقدس من سغب قد أطعمت خطبا

مكانه في قصيدة أخرى، ويرشح ذلك أن البيت الأخير في هذا المقطع يعطي انطباعاً مناقضاً لمطلع القصيدة، ففيه تفاؤل وتوقع للنصر، لا نرى ملامحه في مطلع القصيدة، وهذا ما حملنا على اعتبار المقطع الأخير برمته غريباً على جو القصيدة أو محدداً للمعنى الفلسفي الرمزي اللامحدد فيها، وبخاصة هذا البيت الذي أثبتناه أخيراً.

ومن الطريف حقاً أن قصيدة «زيف»، وهي القصيدة التالية في ترتيب الديوان لقصيدة «عودة المغترب» التي أشرنا إليها، تمثل إطلالة أو تنويعة على نفس اللحن السابق، وكما في عنوانها، هي رفض للزيف والادعاء، وبحث

دائب عن ري الروح بفك الرموز المستغلقة في عالم الفكر، وعالم السلوك معاً، فالشاعر خاض تجربته وحيداً تحركه الحيرة والشك، أما الغرض من الرحلة فهو نفس الغرض في القصيدة السابقة، بل إن استخدام الشاعر للرموز يمضي على نفس الوتيرة، مما يدعم تفسيرنا الخاص، من خلال الائتناس بقاموس الشاعر وإلحاحه على عبارات وصور بعينها، واستعماله لها في حدود دلالات خاصة به.

يقول:

| | |
|---|---|
| علّ روحي أن ترى من ظمأ | خيط نور في دروب المدلجين |
| فلكم أنفقت ليلي تائهاً | أسأل الأقمار عن سر دفين |
| ألف سر في فؤادي حائر | ليتني أهتك أسرار القرون |

والتعديل الوحيد الذي أدخل على الصورة الفنية هنا أن «القمر» في القصيدة السابقة كان رمزاً للمطلق.. للفكر المثالي، وهو هنا وسيلة فنية، أو طريق المناجاة، ويبقى السر كقدس أقداس ـ وكلمة «السر» نفسها ذات عبق صوفي، يبقى السر مطوياً لأنه تجربة البشرية كلها، تسعى إليه ولا تدركه.. لا تنطفىء أشواقها ولا يدركها اليأس، فالسر أمامها كالقمر المعلق، بعيداً عنها مثله أيضاً، في داخلها بدليل هذا الشوق الذي يجذبها إليه، فليس غريباً أن يسأل الشاعر أقماره عن السر، ثم يقرر أن في قلبه ألف سر، فتلك هي روعة الشعر، صعوبته وخصبه، وقدرته على أن يقول في اللمحة الخاطفة ما يحتاج إلى الصفحات الطوال.

وتأتي قصيدة «غربة» كتنويعة أخرى على اللحن ذاته، ولا تبالغ حين نصف هذه القصيدة بأنها من عيون الشعر العربي الحديث، في مستواها

الفني، وصدق الاعتراف، واحتشاد المعاني وتعبيرها عن عصر بأكمله، إن لم نقل عن موقف الإنسان المعاصر في تمزقه بين فرديته وما يدعى إليه من تضحيات قد لا يسلم بقيمتها. وحيرته بين التجارب المتناقضة والفلسفات المتعارضة، وإصراره ـ من خلال وعيه الخاص ـ أن يبقى مثمراً للناس حريصاً على إنسانيته قبل كل شيء. منذ ابتداء القصيدة نشعر بعبث التجربة أو الانتهاء إلى المحال:

غريب إن مضيت وان أتيت
أقلب في وجوه الناس طرفي
كأني واقف والدرب حولي  يموج بأهله أنّى مضيت
يمزقني إلى ما لست أدري  حنين....

ومع إيمانه بعبث التجربة الإنسانية المحدودة بالزمان والمكان، فقد جرب، أتاح لإنسانيته أن تثبت وجودها من خلال العلاقة مع الآخرين:

وردت من المناهل كل ثغر

وكنت مع الغدير العذب نبعاً  سقيت الظامئين وما ارتويت
وبين النيرات جعلت نفسي  شهاباً غير أني ما اهتديت
وفي كل الكؤوس صهرت روحي  رحيق الشاربين فما انتشيت

ثم يأتي في الختام الرفض الرائع لكل التجارب الناقصة، للتجربة السلوكية المحدودة، تجربة المدرك المحس ـ ان صح التعبير:

أأرضى أن أكون بكل درب  سراجاً ما به في الليل زيت؟!

هذا الاستفهام الإنكاري في ختام القصيدة هو القول الفصل في نوعية

التجربة بين الرفض والقبول، فالمصباح بغير زيت هو كيان مادي صفيق، مثل أولئك الذين يزحمون طرق الحياة بصفاقتهم، وقد أشار إليهم في قصيدة «زيف» بقوله:

حيثما قلبت طرفي لا أرى غير زيف غشيت منه العيون
ووجوه مسح العار بها عاره من خجل في العالمين
تتهادى في رياض فرشت بجنى الورد وروح الياسمين

تلك الوجوه المجردة من الخجل، التي تتهادى منفوخة بالكبرياء الكاذبة وهي تغص بالعار هي السراج بلا زيت، تزحم ليلنا دون أن تكون ذات نفع، والشاعر في رفضه لهذه النوعية من السلوك أو التجارب يمارس اتجاهه الخاص: «وبين النيرات جعلت نفسي شهابا» ولكن القضية في الديوان كله ليست قضية السلوك أو التجربة المجردة، إنها قضية «اليقين» أو الفكر، قضية «الزيت» في داخل السراج، أو «النور» بمعناه المطلق الرحيب.

وحين نرحل بين القصائد ذات المنزع العاطفي في الديوان سنجد الشوق إلى المطلق يتمثل في أن تتجاوز الخيال، وأن تكون شيئاً عزيزاً لا ينال أو يخطر على خيال، ففي قصيدة «خيال» يقدم الإطار الذي يتمنى فيه محبوبته:

أحبك شيئاً يفوق الخيالا يبدد في ناظري المحالا
وحلماً يرف على كل جفن ويأبى إذا ما دنا أن يطالا
أريدك سرّاً ولست أريد لسري بين الورى أن يقالا
وأهوى بعينيك ألف سؤال لأني عشقتك يوماً سؤالاً

فإذا كان «الإدراك» الإنساني يتحرك بين الواقع والخيال والحلم،

فشاعرنا لا يتعلق بهذا الواقع ولا يحدد ملامح المحبوبة على عادة الشعراء، وإنما تتحول تلك المحبوبة إلى «فكرة»، الشاعر يرتفع بها عن علائق الواقع ومشابهاته، فليس غريباً أن تظهر هنا من جديد تلك الكلمة الصوفية الساحرة: «أريدك سراً»، وأن تفوق الخيال، أي أنها حلم، ما دام لم يرد فيها بتساؤله الفلسفي الذي يجمع أفكار الديوان: «وأهوى بعينيك ألف سؤال!!» ومن عجب أن الشاعر لم يعتبرها ـ ولو على سبيل المجاملة ـ جواباً على سؤاله، فهذا ما يعني اكتمال التجربة، وانتهاء الرحلة، وانطفاء الأشواق، وحل اللغز، وكشف السر. وشعر خليفة الوقيان لم يدخل هذه المصادرات، وإنما بقي على أعتاب المطلق يناجيه ويستدعيه بالتساؤل الفلسفي المستمر، ومن هنا كان عشقه لمحبوبته أنها تعبير عن أشواقه للمجهول: «لأني عشقتك يوماً سؤالاً»، فحين وجدها راح يبحث في عينيها عن أسئلة جديدة، متجاوزاً لها كذات، وكأنه مجنون ليلى عند الشاعر الصوفي الفارسي عبد الرحمن الجامي، الذي جعل المجنون يهيم بليلى حتى تستحيل عنده إلى فكرة، إلى رمز للجمال المطلق، فلما سعت ليلى إلى مجنونها لم يعرها أي التفات، وقال: «شغلني حبك عنك» فالمحدد طريق إلى اللامحدد، والمحسوس مجاز إلى المطلق، ومن هنا كانت المحبوبة عند الوقيان سؤالاً، فلما تأمل عينيها بحث فيهما عن ألف سؤال من جديد!!.

ويمضي الشاعر في رسم تلك المحبوبة المتمنّاة بمعالم الروح لا المادة: يريدها نوراً، يريدها بدراً، وشمساً، ولحناً، ثم يجمع كل أشواقه إلى هذا المطلق الذي يعلو على التعبير اللغوي مهما سما وتجرد:

أريدك شيئاً بعيداً بعيداً ... يحاذر أن يجتنى أو يُنالا

ولأن المحبوبة تحولت عند الشاعر إلى فكرة، فإنها لن تخضع لقانون

الحياة: الكون والفساد، فالفكر خالد خلود الشوق وخلود الخيال: خلود المجهول، ومن ثم فلن تنالها عاديات الزمان، كما لن يضيرها زحف السنين. ثم يصل التجريد إلى قمته التي لا تعلوها قمة:

أحبك كالله في عرشه إذا كل ساع لمرآك مالا
إذا كنت لي كل هذا الجمال فإني سأعشق فيك الجمالا

والشطر الأخير يختلف كثيراً عن القول: سأعشق جمالك، ويذكرنا مرة أخرى بقول الجامي: «شغلني حبك عنك».

وفي ثلاث رسائل عاطفية متتالية تتأكد هذه النزعة المتسامية إلى المطلق، التي تتخذ الجمال المحسوس ممثلاً في المرأة سبيلاً إلى استجلاء الجمال الخالد، ذلك الجمال اللانهائي الذي يحتاج إلى لغة بغير حروف، أي تماثله في تساميه وتجرده عن المحسوس والمحدد، قد تكون تلك اللغة مجرد التأمل، أي لغة الفكر الطليق.

يقول في الرسالة الأولى:

«وأظل في صمتي أحدث مقلتيك أتفقهين!!» كما يقول في آخر أبيات هذه الرسالة الأولى: «إني لأكره أن أقول كما يقول الآخرون» أما لماذا يحبها؟ فالسؤال وجوابه على البديهة: لأنه يهوى الجمال:

«أهوى الجمال، أكون في محرابه أنى يكون».

فهذه المحبوبة ليست الغاية، إنها بالأحرى، الخطوة الأولى نحو المطلق، لهذا لا يلبث أن يتجاوزها إلى الجمال المجرد، الجمال كفكرة، ومن ثم يعشقه في مجالي الطبيعة الأخرى، بل إنه يتحسر أن هذه المحبوبة

ظلت مرتبطة بالإدراك العادي ولم تجاوزه، تماماً كما تحسر «المجنون» على «ليلى» حين اعتبرت نفسها غاية ما يريد مجنونها، عند شاعر الصوفية العظيم: الجامي.

وتضيف الرسالة الثانية إضافة جديرة بالاعتبار، وإن ضاعت هذه الإضافة في زحمة البعد الواقعي للتجربة العاطفية في هذه القصيدة، فليس لها التجريد الذي تلمسه في الرسالة الأولى، وذلك حين يحدث محبوبته بقوله: «لا تحسبي أني أحب براءة الطفل الغرير» «فالمطلق» لا يعني العدم، لا يعني السلبية، كما أن «البراءة» لا تعني الخلو من التجربة وإنما تعني أكثر: الانصهار بنارها والتوهج بهذه النار المقدسة، واجتناء معطياتها وتجاوزها في الوقت ذاته.

وتؤكد الرسالة الثالثة المنحى الذي لمسناه في الأولى، وكان حقها في ترتيب القصائد أن تكون إلى جانبها ـ فبعد أن يصف محبوبته بكل ما تحب أن توصف به الأنثى، يعيد تصويرها كفكرة، وحلم، ومجاز إلى عالمه الأثير الطليق المتجدد.

| | |
|---|---|
| غير أني وإن عشقتك غصناً | أخضر العود ناعماً يتأود |
| لا أريد الجمال ورداً بخديك | ولا فاحماً من الشعر أسود |
| لا أريد الجمال روضاً نضيراً | لا أريد الهوى طريقاً معبد |
| الهوى في دمي ضياع وبعد | وارتحال وعالم يتجدد!! |

وهذه القصائد ذات الطابع العاطفي اذا اعتبرت في حدود ظاهرها كانت من الشعر النفسي، ومن شعر الاعتراف، وكانت أيضاً غاية في الصدق الإنساني، والتعبير عن المناطق الظليلة في النفس الإنسانية، تلك المناطق

الغامضة التي تستعصي على التعليل والتحديد، ويمكن أن توضع في إطار من قصائده الأخرى التي عرضنا لها من قبل، واعتبرناها تمثل الجانب الفلسفي في فكر هذا الشاعر، ورحلته وراء المطلق والخالد من المشاعر والأفكار جميعاً، ولعل هذا المستوى من الفهم، أي الذي ينظر إلى هذه القصائد في عطائها المباشر هو الذي أتاح لبعض الباحثين أن يشير إلى الغربة الروحية عند خليفة الوقيان وهذا حق، ولكنه ليس كل ما في القصائد، بل إنه ليس أروع ما في هذه القصائد، فالغربة توشك أن تكون ملمحاً عاماً، عند شعراء عديدين في فترتنا هذه، قد تجد بدايتها عند «أحمد عبد المعطي حجازي» في ديوانه «مدينة بلا قلب»، وكانت معللة عنده كفتى من الريف الرومانسي المشاعر وجد نفسه فجأة يدور في شوارع القاهرة، تلك المدينة العملاقة القاسية، وهي حالة نفسية قد تتشابه وحال شاعرنا الوقيان في بعض المظاهر، ولكنه طرح القضية على المستوى الفكري، لا الشعوري الرومانسي. ولهذا نحن نوافق على تلك الإشارات عن الغربة. ولا نعتبرها جوهر موقفه في الوقت نفسه، لأنها ليست الغربة النفسية، وإنما هي بالأحرى البحث أو الرحلة في عالم الأفكار عن الجوهر، عن الحقيقي، عن المطلق، الذي يريد الشاعر أن يبلغه لا بالحدس أو التهويم، وإنما بالتجريب وريادة عالم الفكر.

* * *

ولعل قضية «الغربة» في شعر الوقيان تفتح أمامنا باب الموقف الاجتماعي والنزعة الإنسانية في شعره، فهذا الموقف المتعاطف مع الناس جميعاً ينفي القول بأن الغربة هي الدعامة الأساسية في شاعرية الوقيان، فالشاعر المغترب عن عالمه خاص لا يشاركه فيه أحد ولكن صاحب «المبحرون مع الرياح» على عكس ذلك تماماً، إنه راحة مبسوطة لمصافحة

كل إنسان، وقلب مفتوح لمعانقة آلام البشر والتعاطف معهم، وليس مصادفة أن يظهر «البعد الاجتماعي» لهذا التعاطف، حين يرتبط بالمسحوقين المظلومين المبحرين مع الرياح، ثم يظهر على الأثر «البعد الفكري» للقضية نفسها، فيدعو الآخرين إلى تفاهم وتسامح لا يحمل ضغينة ولا يعلق به غبار الاثرة، ويرى أن الرأي الصحيح لا يظهر إلا بعرضه على ضده، وما إلى ذلك من آراء سنعرض لها بشيء من التفصيل، لكننا قبل أن نفعل ذلك لا بد أن نشير إلى أمر مهم بالنسبة للدراسة الفنية لشعر الوقيان. ذلك أن النزعة الإنسانية المتمثلة في الموقف المتعاطف مع آلام البشر والدعوة إلى التسامح قد ارتبطت بالشعر المهجري في عصرنا الحديث، ومن الطبيعي أن يكون شاعرنا قد قرأ أشعار المهجريين بحكم ثقافته المتخصصة وبحكم وضعه كشاعر أيضاً، ولكن النظرة المتفحصة لشعر المهجر بصفة عامة، ولديوان الوقيان لا بد أن تلمح فارقاً أساسياً لا يمكن تجاهله.

سنجد الإحساس الإنساني الشامل بوحدة الوجود ماثلاً عند عديد من الشعراء. نكتفي بأن نشير من بينهم إلى «إيليا أبي ماضي» أكثرهم شهرة ووضوحاً ايضاً، حين يقول:

خلت أني في القفر أصبحت وحدي ... فإذا الناس كلهم في ثيابي

ولكنه سيذكرنا على نحو أكثر إلحاحاً بقصيدة: «رأيي ورأيك» للوقيان، حين يقول أبو ماضي:

يا رفيقي . . . أنا لولا أنت ما وقّعت لحنا
هذه أصداء روحي، فلتكن روحك أذنا
إن تجد حسناً فخذه واطرح ما ليس حسنا

ان بعض القول فن فاجعل الإصغاء فنا
ربما كنت غنياً، غير أني بك أغنى
ما لصوت أغلقت دونه الأسماع معنى
يا رفيقي . . أنا لولا أنت ما وقعت لحناً
وإذا طفت بكرمي زدته خصباً وأمناً

ولكن هذه الرحابة الإنسانية عند هذا الشاعر أو في شعر المهجر بعامة تصاحبها وتزاحمها أحياناً سحابات مظلمة من اليأس القاتل، وإحساس خبيء بعبثية الوجود الإنساني، مما قد يعني في نهاية الأمر أن التفاؤل والمسحة الإنسانية في شعر المهجر ليست من الإحاطة وعمق المجرى بحيث تصير موقفاً مستمراً أو دعامة أساسية، وإنما هي أشبه بالحالة النفسية، أو ردود الفعل. وحالات النفس متغايرة، ورد الفعل محكوم بالفعل نفسه، الذي لا تدري كيف يكون أو ما وجهته.

وقد يكون من الطريف أن نوازن بين قصيدة للوقيان مضى ذكرها، وقصيدة «العنقاء» لأبي ماضي، ولن نكتفي بتأمل العنوان الذي يوحي بالحلم والاستحالة، فلا بد أن ندخل إلى التفاصيل، ولو بإيجاز، يقول:

أنا لست بالحسناء أول مولع    هي مطمع الدنيا كما هي مطمعي

ومن حقنا أن نربط بين حسناء أبي ماضي وبين المحبوبة في قصيدة «خيال» للوقيان، وإذا كانت الحسناء ـ كفكرة ـ عنقاء مستحيلة التحقيق عند أبي ماضي، فإنها عند شاعرنا الوقيان مستحيل يفجر طاقات جديدة تجعله ممكناً، يقول:

احبك شيئاً يفوق الخيالا    يبدد في ناظري المحالا

وعلى نحو ما بينا من قبل، فإنها عنده صورة مجسمة لفكرة مجردة هي فكرة المثال أو المطلق، ولهذا يريدها الشاعر شيئاً بعيداً بعيداً، يحاذر أن يُجتنى أو يُنالا، من موقف الخلود فوق الزمن وفوق المعايشة. وهذا عكس أبي ماضي الذي راح يعبر عن أشواقه إلى هذه الحسناء بقوله:

ويزيد في شوقي إليها أنها　　كالصوت لم يسفر ولم يتقنّع
فتشت جيب الفجر عنها والدجى　　ومددت حتى للكواكب اصبعي

وبعد أن يبحث عنها في مواقع «الممكن»، في القصر، وساءل عنها البحر، انتهى إلى اليأس:

فوأدت أفراحي وطلقت المنى　　ونسخت آيات الهوى من أضلعي
وحطمت أقداحي ولمّا أرتوي　　وعففت عن زادي ولمّا أشبع
لما حلمت بها حلمت بزهرة　　لا تجتنى، وبنجمة لم تطلع

وهذا فارق أساسي بين الشاعرين، فهنا يأس من الوصول، بل إنكار لإمكان الوصول، فالنجمة لم تطلع، ولكنها عند الوقيان موجودة، وإن كانت شاهقة رفيعة المنزلة. تتطلب المحاولة المستمرة.

ليس غريباً إذن، من واقع النفس المغتربة التي اقتلعت من وطنها ودارت في فلك غير فلكها أن يتجاور اليأس والأمل، وأن تتعايش والنزعة الإنسانية والرفض القاتم المتقوقع، فالشاعر الذي رأى الناس جميعاً في ثيابه حين خال أنه وحيد في القفر، هو نفسه الذي يقول:

سئمت نفسي الحياة مع الناس　　وملّت حتى من الأحباب

وهو نفسه الذي يؤصل الوحدة الإنسانية والأخوة في البشرية فيقول:

يـا أخي لا تمل بـوجهك عني    مـا أنـا فحمـة ولا أنت فـرقـد

على حين نجـده يخشى أن يسـاوى بـالآخـرين، وأن يؤدي ذلـك إلى هضم فرديته وإنكار ذاتيته المتفوقة، فيقول:

أيـا زهـرة الـوادي الكئيبـة إنني    حـزين لمـا صـرت إليـه كئيب
وأكثر خوفي أن تظني بي الورى    سواء، وهم مثل النبات ضروب

ونكتفي بهذه الإشارات السريعة عن مزيد من إيضـاح هذه الـظاهرة في شعر المهجر، فلن يختلف نسيب عـريضة عن فـوزي المعلوف عن من شئت من شعـراء في هذا الجـانب، وهم جميعاً يختلفـون عن خليفـة الـوقيـان، أو يختلف عنهم لا من حيث أنه يختلف عنهم في ظروفه النفسية فقط، وإنما من حيث البنـاء الفكري أولاً، فلن تلمـح سحابـات اليأس في كتـابـات صـاحب «المبحرون مع الرياح» ولن تجـد تناقضـاً لا نجد لـه تفسيراً إلا بـردود الفعل والظروف الوقتية، ففي رحاب الفكر الطليق يختفي الفعـل ورد الفعل، ويبقى التأمل، ويبقى البناء الذهني والتصميم الـذكي للقصيدة، ومن ثم لا تنـاقض، بل تلاحم ووحدة واتساق.

تظهر النزعة الإنسانية وتتأصل في القصيدة التي يحمل الديوان اسمهـا، وإن كانت لنا مـلاحظة على هـذا العنوان فهؤلاء المنهكـون اجتماعيـاً، الذين «ضاعوا بـالطوشـة» على ما يقـول التعبير الكـويتي ـ قد نتخيلهم مبحـرين مع الـرياح، فهم في مـوقف المقاومـة والانهاك ومحـاولة تعـديل المسـار، إلا أن يكون الشاعر أراد أنهم في عاصف عارم لا يملكون لـه دفعاً، وأنهم يبحـرون مع الرياح الغالبة مقهورين، ومهما يكن من أمر فإنه يتعاطف معهم ويشاركهم مأساة عجزهم وقهرهم، ولكنه يشارك من موقف «التأمـل» الذي يحـرص عليه

دائماً، ويكتفي بالمعايشة الفكرية:

إني لألمحكم وإن عبثاً ... طال السري بمتاهة غرقى

فهو لا يحمل السلاح من أجلهم، ولا يحرضهم على حمله، وإنما يواسيهم بنفسه، فيداري عريهم بثيابه، ويعد من أجلهم زهور الحياة ليقاوم بها نيران الموت! الشاعر إذن واعد بالحياة، مفجر للأمل:

الريح تسري في شراعكم ... غرباً، وأبحر فيكم شرقا

والفرق بين الغرب والشرق، هو الفرق بين النهاية والبداية، بين الموت والحياة! وحين يحاوره شاعر آخر حول استحقاق هؤلاء الضائعين للغضب من أجلهم، يعمق شاعرنا موقفه بإظهار الجانب الناقص من علاقته بهم، فهو منهم، ورحلته محكومة برحلتهم:

وسفائني في الليل ضائعة ... أما سرت غرباً وإن شرقا

فهنا وحدة المعاناة، التي اكتملت بالخروج من دائرة التأمل في القصيدة الأولى إلى دائرة العمل، ومعاناة التجربة الفعلية:

ما راعني باغٍ ولا خنقت ... أسواره بمحاجري حقا
ورجعت ملء فمي وفي خلدي ... ما لا أطيق لهوله نطقا
لو قلت هاج الجمع من سفهٍ ... كم بيننا من لم يزل رقًّا

فالشاعر ضد العجز النفسي، ضد القيود المفروضة أياً كانت، حتى وإن كانت من داخل النفس. وهو مع الجماعة، ولكنه ضد الغوغائية، وضد المواقف القاصرة، لهذا لا يلبث أن يسعى إلى رسم صورة فاتنة لعالم اليوتوبيا الخاص به. وهو العالم المقابل للعالم الواقعي الذي يراه ويرفضه،

ولم يستطع لما فيه من أهوال أن ينطق بما رأى فيه:

إني لأهوى أن أرى قبساً ... بين النجوم لعالم أرقى
حيث التفت فثم ساجعة ... تسقى الهوى من سلسل رقا
الأرض للإنسان يعمرها ... وعلى معارج وعرها يرقى

وتبرز الرغبة في الرفض والمقاومة ممتزجة دائماً بالموقف الإنساني والرحابة الروحية التي أشرنا إليها مراراً، وتبلغ قمتها في قصيدة «الفجر» وكفى بالعنوان رمزاً للبكارة والتجدد وإرادة الحياة وحتمية الاستمرار، أما نزعة المقاومة فتبدو في الاستغناء عن التبعية للآخرين وكشف أضاليلهم، وتبدو أكثر في تحويله المعوقات التي توضع في سبيله إلى أدوات حياة وعلامات تجدد:

يا زارع الشوك في دربي ليوهنني ... إني أرى الشوك بعضاً من رياحيني

وإذن، لن يكون الناس أمة واحدة ما كان فيهم هذه القدرة على الإباء، ولكن هذا لا يعني أن الحياة لا تتسع لاثنين، إنها تتسع بشرط ألا يكونا الضحية والجلاد:

فلا حصونك بعد اليوم تحبسني ... ولا سياطك عما رمت تثنيني

أما إذا رغبت في الحوار، فهو ما يدعو إليه الشاعر، بل يقدمه مبدأ ويرى الحياة لا تصح إلا به:

لن أهتدي ما دمت دوني حجة ... ولو اعتليت من الفصاحة منبرا
لكنني إن خلت رأيك صائباً ... فلسوف أعشق ما تراه مصدرا
فلربما وجهتني وهديتني

فهنا إيمان بحرية الفكر، وحقه في أن يتنفس، بصرف النظر عن موافقتنا له أو مخالفته لنا، والحرية الفكرية غير التسلط بالإرهاب، هذا التسلط الذي توعده الشاعر في قصيدته «الفجر» بمقاومته بالعنف، وبأنه لا بد سيزول، وتنتصر إرادة الحياة:

إني عشقت الغد المأمول تبعثه    من مهمه التيه صيحات لمطعون
لتدفن الليل في أسماله مزقا    وتجعل الأرض حبلى بالبراكين
وتطلق الطير تسعى في مساريها    وتغرس الحب ورداً في البساتين

وهنا لا يقف الشاعر إلى جانب العنف إلا في حدود حماية الفكر وإتاحة حق الحوار والمخالفة، فهذا الجانب في شعره يمكن أن يدخل ضمن الإطار الشامل للديوان.

* * *

والخصائص الفنية لقصائد الديوان واضحة، تؤكد المقدرة الشاعرة عند الوقيان، وقد أشرنا مراراً إلى بعض الملامح، وبخاصة ما يتعلق منها باستعماله الخاص لبعض مفردات اللغة، وهي ميزة الشاعر الأولى من حيث يتمكن من تفجير طاقاتها ووضعها في علاقات جديدة تعيد إليها قوتها الفطرية الأولى قبل أن تبلى بالاستعمال، وتصدق هنا مقولة سارتر إن الناثر يستخدم اللغة أما الشاعر فيخدمها.

وأهم ما يميز اللغة عند الوقيان ارتباطها بقاموسه الخاص، فهي ليست أي لغة أو أية مفردات، وإنما هي لغته بصفة خاصة، وهي ذات مدلول إيحائي رمزي قوي، وهذه الطاقة الإيحائية تتجاوز الألفاظ المفردة إلى الصور، وإلى المعنى الشامل في القصيدة، ونشير الآن إلى هذه المستويات الثلاثة من مستويات الرمز.

في جانب المفردات لا بد أن تلفتنا ظاهرة الكلمات ذات المضمون الروحي المتسامي، وهي الكلمات التي تناسب موقفه وقضيته الأساسية مثل: الجمال العلوي ـ العطر الزكي ـ الغدير ـ الرحيق ـ الهيكل القدسي ـ السراج ـ الأقمار ـ الروح ـ السر ـ السر الدفين ـ خيط نور ـ الصباح ـ الطير ـ الآفاق ـ الفجر الذي أسفر ـ حرم الجمال ـ خمرة الأنس ـ مزهر الاحلام ـ الطيف.

هذه بعض الألفاظ التي تكرر استعمالها، وإحصاؤها وتحليل التراكيب التي وردت في سياقها متعة حقاً، وهي تنتشر كعلامات الأمان على حاشية الديوان لتنشر جواً أثيرياً محبباً هو الذي تتحرك فيه شاعرية هذا الشاعر، وأراد لديوانه أن يكون معبراً عنه.

أما الصورة ففيها الصدق النفسي أولاً، وتتسم بالحركة ثانياً، وتظل محددة بالجو العام للقصيدة ثالثاً، فلا تكاد نجد صورة مجافية لروح الفكرة ووحدة السياق، ويكفي أن نتأمل هذه الصورة:

أثوابكم مزق وما خلعت حتى م فوق جلودكم تبقى
كم رحت أخلع فوقها جزعاً ثوبي، وكم لملمتها رتقا

أو صورته في مفتتح قصيدة «عودة المغترب»:

لملمت بقيا شراعاتي وأجنحتي وعدت من رحلة للغيب مغتربا

أو قوله في قصيدة «زيف»:

كلما عبدت درباً عبروا ولكم فوق ضلوعي يعبرون

أو قوله في قصيدة «الوداع»، وهي قصيدة الرثاء الوحيدة في الديوان:

هناك بقايا زهور قديمة

كستها الأعاصير ثوباً دميما

فأمست هشيما

هناك بقايا لأعشاب صيف

تمد أظافر شوك طويلة

هذا هو المصير الإنساني في «معادل موضوعي» أو صورة مقابلة عن زهر اكتسحته الأعاصير فكسته الرماد، واستحال الورد إلى شوك. ومن التعابير الجديرة بالتأمل حقاً، قوله عن الأصدقاء الذين نسوا صديقهم بعد موته، واستأنفوا حياتهم كأن لم يكن معهم:

كأنك ما بت عنهم بعيداً

كأنهم بعد ما ضيعوك

وما خلفوك حبيس التراب

فالحق أنه ضاع بالموت ولم يضيعه رفاقه، لكنهم ضيعوه حين نسوه، وتلك عبقرية التعبير!

أما حين نصل إلى الشكل الفني للقصيدة، وقدرتها على العطاء على مستوى الرمز، فقد أشرنا إلى شيء من ذلك في تحليل رسائله العاطفية الثلاث، وكشفنا العلاقة بين تلك المحبوبة البعيدة المنال، والجمال المطلق السرمدي.

والقصائد في مجموعها تتبع نظام القصيدة العمودية، وتأخذ من الدعوات الحديثة أطيب ما فيها، كالتعبير بالصورة، والبعد عن الخطابية، والتركيز الفكري. بل أضاف الشاعر عنصر الحوار في داخل القصيدة، قد يكون الحوار مع شخص: «قال لي صاحبي» وقصيدة «لقاء» وقد يكون مع

النفس، أي حواراً داخلياً. مثل قصيدة «رأيي ورأيك» على أنه يأخذ طابعاً رمزياً رومانسياً أخاذاً في قصيدة «لقاء» وهي من أجمل قصائد الديوان، وأدلها على قدرة الشاعر الصياغية ورهافة رصده للحركة النفسية، فهي لقاء بين حبيبين، يكمل كل منهما حديث صاحبه بعبارة موجزة، يخشى أن يستطرد فينكشف ما في نفسه من حب وشوق، ولكن: هل يدل هذا الهروب إلى الموضوعات الجانبية على شيء غير الحب والشوق:

قلنا، وقلنا واستعدنا الذي ما هزنا يوماً وما همنا
ثم افترقنا دونما موعد هل مرة قلنا الذي بيننا!!

ومن حيله في التشويق، أن يبدأ القصيدة من آخرها، وقد أشرنا إلى «عودة المغترب» كنموذج، وكان ابراهيم ناجي من السابقين إلى ذلك في قصيدته الشهيرة «الأطلال».

يا فؤادي رحم الله الهوى كان صرحاً من خيال فهوى

وهذا التكنيك يعرفه القصاصون جيداً، وتسلل منهم إلى الشعر، ولعله ليس مصادفة أنه لا يصلح إلا في القصائد التي تشتمل على عنصر قصصي، حتى وإن كانت في جوهرها قصائد فكرية مثل قصائد هذا الديوان في مجموعها، فقصيدته «الليل» مثلاً، في ظاهرها وصف للحيرة، أو لليل على ما نعرفه، ولكن الليل يستحيل عند الشاعر إلى فكرة، إنه الغيب، بين الماضي الغامض والمستقبل المطوي، وهذا الغيب لا يكشف لنا الستار إلا عن مرحلة واحدة قصيرة هي الحاضر، لهذا يستحق عداء الشاعر، إنه حجاب دون الرؤية المطلقة:

يا رداء أسوداً قد لف وجهاً عسجدي الأفق فضي الجبين

يا ضياء سرمدياً في سمائي      سرك الغائب من بعض شؤوني

وبعد . . . فهذه جولة في ديوان «المبحرون مع الرياح» حاولت أن تكون شاملة، وأنّى لناقد أن يتمكن من سياحة كاملة في نفس شاعر وعقله، إنه لادعاء غير محمود، ولكنها محاولة، غير أني أتمنى أن يكون العمل القادم لهذا الشاعر الشاب مسرحية شعرية، حركة الشعر في الكويت تحتاجها، وقدرته الخاصة تحبذها، فبسيطرته على لغته وتطويعه النغم لما يريد، ثم هذا البناء الفكري الرصين، والعبارة المتوازنة، القادرة على الومض في أكثر من اتجاه.. هذه الإمكانيات تبشر بمقدرة نعتز بها في عالم المسرح الشعري . . وإنا لمنتظرون . .

الفصل السادس

# عبدالله سنان.. بين الوجدان.. والتسجيل



## (١)

الشاعر عبد الله سنان محمد، خلف ديواناً مترامي الصفحات، يستحق وقفة خاصة، تردّ إليه بعض حقه الضائع لدى النقاد في حياته، وليس خفوت صوت النقد تجاه الشاعر عبد الله سنان يمثل حالة خاصة، إنه حظ شعراء آخرين على شاكلة شاعرنا الراحل، فيهم طيبة وتواضع، ورغبة عن المزاحمة تحت الأضواء، وانصراف عن إقامة الصلات الخاصة مع هذا أو ذاك ممن يملكون أعمدة الصحف أو يعلقون الميكروفون في أعناقهم، وكأنه كتاب أعمالهم .

وليس هذا الجانب «الشخصي» السبب الوحيد في ازورار النقد عن العناية بشعر سنان . إن قدراً كبيراً من هذا الشعر ارتبط بمناسبات معينة : قومية أو وطنية أو عامة بشكل من الأشكال. وفي عصرنا الذي نعيش يقف شعر المناسبات متهماً دون محاكمة، فهو شعر «غَيْرِيٌّ» يهتم فيه الشاعر بالآخرين، يكتبه عنهم ولهم، ويجهل ذاته أو يتجاهلها، وينكر شعوره الخاص أو يستنكره. ولما كان الشعر من الشعور، فقد ترتب على ذلك نكران كل شعر لا يشفّ عن الشعور الخاص، ولا يصدر عن الوجدان الذاتي المتصل مباشرة بتجربة الشاعر الشخصية .

هـذا الاستنتاج ينـطوي على مصادرة، على حكم لم يقم عليـه دليـل، فـالشاعـر الغيري لا يتكـر ذاته، بـل يراهـا في الآخرين، وينشـرها بين هؤلاء الآخرين ، وإنه لـظلم أن نعتبر الشـاعر صـادق الوجـدان إذا كتب قصيدة عن ليلة في حـانة، مثـلاً، وأن نضعه بين شعـراء المناسبـات الذين لا يستحقـون مزيد الرعاية إذا دعا إلى التبرع بالدم، أو يوم المـرور مثلاً. هـذا من الأحكام التي تستحق المراجعة، لأننا نعرف أن كل ما تنطوي عليه الحيـاة صالـح لأن يكون موضوعاً للشعر، إذا ما وجد الفنان الموهوب الذي يجيد تأمل الأشيـاء، والنفاذ فيها ببصيرته، والتعبير عنها تعبيراً جمالياً مؤثراً. فـالفن صياغـة، ونحن لا نسأل حيال القصيدة: ماذا قال الشاعر؟ بل: كيف قال؟

وليس باستطاعتنا ـ تجاه هذه القضية وغيرها ـ أن نقطع الصلة بين تراثنا الشعري ووجودنا المعاصر، فهذا القطع غير ممكن، وعلى افتراض إمكانه هو ضار وقتّال للأمم والحضارات. وقـد كان الشعـر العربي «ديـوان العرب» فيـه شمائلهم وأيامهم ومفـاخرهم وخصـائص عواطفهم وتصـوراتهم، فيه تسجيـل فني صـادق لحيـاتهم المـاديـة والـروحيـة، وفيـه انعكـاس أمين للعـلاقـات الاجتماعية، وأهم الأحداث المستجدة، التي أثرت في هذه العلاقات.

إن شعـر عبـد الله سنـان ليس ديـوان العـرب وحسب، إنـه يـومياتهم ومذكراتهم وكل انتصاراتهم وهزائمهم، ومفاخرهم ومثالبهم على سـواء. ومع هـذا فإن هـذا الشاعـر قد تحـرك في جميع الـدوائر الممكنـة للشاعـر العميق الصلة بالحياة الاجتماعية، وبالحياة على إطـلاقها، بـدءاً من الذات الفـردية، ذات الشاعر، وعبوراً إلى الوطن، والقومية، والإنسـانية. وسنتعـرف على هذه الأطر المتتابعة، ولكن الأهم من ذلك أن نعرف أن شاعرنا قد حقق قدراً رائعاً من التوازن، أو الملاءمة بين هذه الأطـر، واستطاع أن يجمـع بينها في وفـاق

مع نفسه، وعقله، ومعتقده، ولهذا تستطيع أن تقرأ ديوانه بأجزائه الأربعة، وبأغراضه المتعددة، دون أن يقف هذا الشاعر في موقف المناقض لنفسه، أو المتراجع عن رأيه، أو المضطرب في معتقده. ولا نشك في أن هذا من ثمار الاستقرار الروحي، والقدرة على التروي، والوضوح في الرأي، الذي يتجلى بازغاً في وضوح الفكرة في قصائد الديوان، وضوحاً قد يؤذيها من ناحية الشاعرية، فيدفع بها (بالقصيدة) نحو الخطابية أو النثرية، ولكنها مع هذا تبقى تركيباً فنياً قادراً على إثارتنا فكراً وعاطفة.

وحين نبدأ بالشعر الذاتي الوجداني عند عبد الله سنان، فإننا نبدأ بالجانب الذي يبدو لصاحب النظرة المتعجلة أقل الجوانب حظاً في نشاط شاعريته، وليس هذا بصحيح، وإذا تلمسنا صورة نفسه في هذا الديوان ذي الأجزاء الأربعة، فإننا سنجدها واضحة بصورة مباشرة في عدد غير قليل من القصائد، وإذا استلهمناها عبر قصائد ذات طابع غيري، في إيماضات ومقاطع من قصائد حملت عناوين لا توحي بالذاتية فإننا سنجد عدداً كثيراً أيضاً. إن الشاعر عبد الله سنان لم يهمل حتى أسنانه التي بدأت تقتلع من أماكنها مع زحف الزمن، وسجل أول رجفة للحياة حين بلغ الخمسين من العمر وشعر أنه على رأس مرحلة تختلف كثيراً عما مضى، وإذ ينصّ على جانب من مخاوفه الخاصة، فإنه لا يتخلى عن طبعه الفكه الساخر وهو يصور أهم دلائل بلوغ الإنسان هذه السن الحاسمة:

| | |
|---|---|
| وإن الفتى من بعد خمسين حجة | يدب به الوهن الذي لن يكفكفا |
| تفاجئه الآلام بدءاً بعينه | وبالركبتين لا يصاحبها شفا |
| فإن رمت تقديراً لتحديد سنّه | فخذ عن خبير كاشف منه ما خفى |
| إذا نهضت أوراكه قبل رأسه | فقد بلغ الخمسين عاماً ونيّفا |

ومن أعذب ما يصوّر نفس هذا الشاعر، ويكشف عن وجدانه الرقيق قصائده التي يحنّ فيها إلى الماضي، ويرسم - بتعاطف شديد - ملامح هذا الماضي وما كان يشيع فيه من سلام نفسي، وبساطة في العلاقات، وقناعة في المعاملات، ومعايشة للطبيعة وبين أحضانها الحانية، إنه يكتب قصائد تحت هذه العناوين: «ذكرى الطفولة»، «ذكرى الشباب»، «أيامنا الماضية»، «مات الحنين». وفي كل هذه القصائد يلوذ بالماضي وكأنه - بعبارة فنية تليق بشاعر - يرفض الحاضر، أو على الأقل يرى أنه لم يحقق له المتعة والرضا عن النفس الذي أحسه في ماضيه أيام كان «الإنسان» هو العنصر الأول والأساسي في الحياة. ها هوذا يملك زمان الطفولة، ويعيش على وفاق مع ذاته أولاً، ومع الطبيعة ثانياً، فيقول في قصيدته: «ذكرى الطفولة»:

كم ليلة من ليالي الصيف ممتعة ... طابت وأبهجها ضوء من القمر
وكم بيوت بلا إذن نعيث بها ... وكم طريق سلكناها بلا حذر
وكم مشينا حفاة في الظهيرة «للسيف» الحبيب، وكم «للسيف» من أثر
نعوم والموج يعلونا مداعبة ... ونعتليه بلا خوف من الخطر

.....

أيامنا مثلنا بكر تطيب لنا ... ولم يشبْها مرير الهمّ والكدر
فليتها ليتها دامت ودام لنا ... فيها الصفاء وطيب العيش في الصغر

وإذا كان الحنين إلى حياة الانطلاق واللعب هو الرمز الذي تستدعيه ذكريات الطفولة، فإن «ذكرى الشباب» تستدعي شيئاً آخر، فكما أن الشباب زمان المغامرة والحلم والأمل، فإنه زمان البحث عن المثل الأعلى، والتعلق بالقيم، وكثيراً ما ينتهي إلى قدر لا يستهان به من خيبة الأمل حين يكتشف الشاب، وقد صار على أبواب الكهولة - أن حلمه المثالي لم يتحقق، وأن

البون واسع، والمساحة شاسعة بين ما تمنّى في صدر شبابه، وما استطاع تحقيقه عملياً من خلال علاقته المحكومة بالآخرين وتجاربهم المستمدة من وضعية المجتمع وعلاقاته:

قطعت شأواً بعيداً غير محدود في الناس أطلب شيئاً غير موجود
حباً نقياً سما عن كل شائبة تشوبه، ونميراً غير مورود
ورحت أجري وراء الوهم منتجعاً من السراب شآبيباً لمفؤود
فما حصلت على شيء أخبئه من الشباب سوى مطل المواعيد

وفي هذه القصيدة النادرة «ذكرى الشباب» تجد تاريخ كتابتها ليلة ميلاد العام الجديد (١٩٨١) وهذا يعني أنها تصدر عن وقفة مع النفس، ومع الزمن الذي يزحف مكتسحاً كل شيء، فلا يبقى للشاعر غير الذكريات. ولكن: ماذا بقي من ذكريات الشباب عند الشاعر عبد الله سنان؟ إنها قصة حب خاطف عفيف، تمضي على طريقة الشعراء القدماء، وحسب نظام حياتهم، ورسوم علاقاتهم.. يلتقي الفتى والفتاة في المراعي مع دوابهم، فيولد الحب في أحضان الطبيعة، ولكن سرعان ما يجف الماء أو ينتهي المرعى، ولا بديل عن تحول أهل الفتى أو أهل الفتاة إلى موقع جديد لتغذية حيوانهم، لا يفطنون إلى الحب الوليد، وإذا فطنوا فليس في استطاعتهم أن يقيدوا حياتهم ونظام معيشتهم حسب متطلباته... إنه الرحيل الذي يبتسر التجربة العاطفية ابتساراً، ووراء الرحيل الحزن، والتساؤل، والانتظار، وتلقي الدرس القاسي من الزمن بأنه لا شيء يدوم، وأنه ليس بالضرورة أن يكون اليوم الجديد محبوباً ومرغوباً، إنه يقبل هذه المرة بالذكريات الحزينة، فمتى يجود بالنسيان!!

إن عبد الله سنان ابن مخلص لتراث أمته العربية في شعره الوجداني،

إنه يعيد ذكرى المحبين من عذريين وغير عذريين، فالفرق ضئيل في الواقع، ومراحل الحب واحدة، ودرسه المرير لا يتغير. فها هي ذي فتاته «ترعى الخزامي شويهات لها» و «يمشي القطيع مطيعاً خلف إمرتها»، ثم يظهر الحبيب وقد نال منه الانتظار والسعي:

ما إن رأتني رأت من حولها شبحاً    على الضنى والتردّي غير محسود
تقول: شطت بك الأيام قلت لها    : بل أنت، يا منيتي، رهن التقاليد

وهكذا يضع أول قيد على قصة الحب، لتبدو محبوكة الأطراف، ويأخذ الصراع مداه، وتنتهي إلى الفراق المتوقع، ويظل الماضي مجرد ذكرى عزيزة، ليس إلى استعادتها سبيل، فيظل يطوف حول خيام الحي مبتعداً عن الشكوك، ورغبة عن ملاحقة أو ملاحظة الغوغاء له، ولكن الحب غلّاب، له جراب من الحيل التي لا تنتهي، ومن هنا يستمد العاشق جسارته:

وكم أتيت إليكم دونما وَجَلٍ    مستسقياً لتراني تلعة الجيد
وبعد بث شكاوانا التي أخذت    منا المقام بتأنيب وتنديد
دنت إليّ وقرن الشمس منحدر    إلى المغيب وألقت بالمقاليد
ضممتها وستار الطهر يحجبنا    عن بعضنا والهوى الطاغي كعربيد
فودعتني وقد شطّت مضاربها    ولم يكن حبل لقيانا بممدود

هكذا تسلم القمة إلى الهاوية، وتتحد لحظة النصر بلحظة الهزيمة، ويلتقي الوجود بالعدم في تجربة واحدة، وهذا معنى «اللحظة التراجيدية»، التي تبلور الإحساس الدرامي في هذه القصيدة، التي تستحق منا هذه الوقفة المتأنية، ليس لما فيها من صدق الوجدان، وقوة الحنين إلى الماضي فقط، وإنما لأنها ـ بالإضافة إلى ما سبق ـ قد صيغت في بناء فني جميل، يستعيد

إلى عقولنا وعواطفنا معاني شعرنا التراثي العاطفي وصوره. . نستعيد شعائر الحب عند العرب، حين يبدأ في المراعي، ويعيش المحب تجربة التمزق والحيرة بين رغبته في لقاء المحبوبة، وخوفه على سمعتها في الحيّ، ثم يغلبه الشوق فيسعى للقاء، وحين يتم، تنتهي التجربة، ليس بالسعادة وزهو الحياة ونصرة القلب، بل باللوعة ومشاعر الإحباط وخيبة الأمل. . لهذا كانت تجارب الحب في الشعر القديم كلها حزينة، وكلها تنتهي بالفراق، وكلها تتحول إلى «مخزن» الذكريات، يعود إليها الشاعر حين يضيق بالحاضر، ويرغب في الهرب إلى واحة وهمية، كانت مجرد لحظة من الزمن الماضي، لكنها خير مما يستجد من حياته:

أمسى يقلّب كفيْه ولا عجب فقد هوى صرحُه من غير تشييد
لا تنكرن عليه مقت حاضره ما كلّ ذي جدّةٍ يوماً بمودود

هذه إذاً قصيدة «ذكرى الشباب»، بعد «ذكرى الطفولة» وهما صفحتان نقيتان من صفحات وجدان هذا الشاعر، ويمكن اعتباره ـ في هذا الإطار الوجداني ـ شاعراً رومانسياً، يرتكز في رومانسيته على الموروث الشعري العربي، أكثر مما يستمد تجارب الشعراء المحدثين المتأثرين بالرومانسية الأوروبية، ويتأكد هذا الحسّ الوجداني في قصيدة «أيامنا الماضية»، التي يصوغها بعاطفية مفعمة، وحنين فياض، ويتحقق فيها ـ أيضاً ـ هذا التصميم المنسق لبناء قصيدة درامية، محبوكة الأطراف، تصدر عن قوة انفعالية منظمة، تسيطر على مراحلها، أو تقلاتها المتعاقبة، لتصل إلى ذروة اللحظة الدرامية في آخر مقطع من القصيدة، فإذا الزمان هناك، إنه صنو «الرحيل» في القصيدة السابقة، فإما أن ترحل عن الأشياء، أو ترحل عنك بفعل الزمن، فهو هناك صنو الموت أيضاً: «هادم اللذات ومفرق الجماعات».

قصيدة «أيامنا الماضية» دعوة للتذكر، تبدأ بضمير المخاطب: «أتذكر؟ . . . وقبل أن تعرف ماذا ينبغي علينا أن نتذكر - من زاوية الرؤية الخاصة بهذا الشاعر، نذكر أن توجيه الخطاب من مطلع القصيدة لصديق أو خليل، أو صاحب، أو أكثر، هو تقليد عربي عرفه الشعر القديم، منذ أقدم تجاربه نجد: «قفا نبك» و«خليلي هذا ربع عزة» و«يا صاحبيّ تقصيا نظريكما. . .». أما عبد الله ستان فإنه يفضل أن يتوجه بالخطاب إلى صديق واحد، لأنه يتحدث عن ذكرى الأيام الماضية، فهو يهمس بهذه الذكرى، والهمس لا يكون إلاّ لواحد، ولكن: ماذا ينبغي علينا أن نذكر؟

| | |
|---|---|
| أتذكر أيامنا الماضية | ونحن على السفن الجارية؟ |
| وإبحارنا فوق موج البحار | وخفق الشراع على السارية |
| فترفع (شوعينا) موجة | وتخفضه موجة ثانية |
| تعانقه الريح مشتاقة | وتتركه فجأة عاتية |
| كحمقاء تبسم مسرورة | وترجع باكية ناعية |

هكذا تبدأ رحلة التذكر بأيام البحر، ثم تتداعى الذكريات بدءاً من هذا الأساس المكين لـ «أيامنا الماضية»، فنتذكر أيامنا في المغاص، وقد جمع السيوب المحار واستلقوا إلى جواره كأنهم موتى من الإنهاك، ولكن هذا لا يمنعهم أن ينهضوا إلى عملهم المضني عقب الفجر:

| | |
|---|---|
| قد استسلموا لرقاد عميق | كمن طرحوه على مشرحه |
| وبعد الصلاة قبيل الشروق | يطوقه القوم كالمسبحة |

ثم ينتهي موسم الغوص، ليبدأ موسم الصيد في البر والبحر، بين نصب الصيادين والحداق، ثم تتداخل الذكريات فنشاهد موكب القفال، وما

يكتنفه من عواطف اللقاء بين الغائبين العائدين وأهليهم، ومجالس الأنس وليالي السمر في الشتاء، وبعد الشتاء يأتي الربيع ومعه الحب والذكريات المعطرة، ثم يأتي التعبير خاطفاً، في كلمة واحدة، ليدلك على قسوة الزمن، وسرعة أيام السعادة حين تؤذن بالزوال:

| | |
|---|---|
| لنا ذكريات مضت وانقضت | ومرت عليها السنون الطوال |
| وقد أعقبتها ليالي الشقاء | وكر عليها الزمان وصال |
| وولّى الشباب على إثرها | ولم يبق لي منه إلّا الخيال |
| تريد الرجوع إلى ما مضى | وأدبر بعد ابيضاض القذال |
| وأصبحت صفر اليدين وهل | طلبت من الدهر غير المحال؟ |

هذه صورة نفسية أخرى، لعلها من أصدق ما كتب في الشعر الكويتي، في باب الحنين إلى الماضي، والهروب الرومانسي إلى الذكريات، تعبيراً عن لوعة الحاضر وقسوته، وليست أسباب اللوعة دائماً موضوعية.. إنها في النفس أيضاً، لقد ولّى الشباب، فالزمان، والذات هما قطبا الصراع، والمحنة ثمرة لما بينهما من تعارض، وإذا كان الزمان قد كر وصال على ليالي السعادة، حتى انتصرت ليالي الشقاء، فإن الشباب قد ولّى مع الليالي السعيدة، ولم يبق غير ابيضاض القذال، وتمنّي المحال!!

ثم تأتي آخر قصائد هذا الإطار الوجداني عند الشاعر عبد الله سنان، وهي بعنوان «مات الحنين»، وعلى الرغم من أن ظاهر التصوير فيها يشير إلى تجربة عاطفية، انتهت كما تنتهي أغلب قصص الحب في بلادنا التي لا تعترف بمبدأ السعادة الكاملة، أو حرية الذات في تذوق الحياة، ولا بد أن تقترب كأس السعادة من شفاه المحبين، ثم لا بد أن تتبدّد فجأة، فتنكسر، أو

تراق، أو تتكشف عن سراب، لكي تتم الندامة، ويقضي المحبون مراحل حياتهم بين لوعة الذكرى والندم على ما سلف، رغم هذا الإيحاء القوي بتجربة حب توشك أن تبدو واقعية، فإننا نشعر بأن هذه القصة العاطفية ليست إلاّ قشرة خارجية لجوهر مختلف، يصوّر علاقة الشاعر بالحياة، وكيف أنها صورة معادلة لعلاقة العاشق بالمرأة المحبوبة اللعوب، تبدأ بالثقة والاندفاع والأمل، وتنتهي بالشك والقنوط والقلق تجاه كل المسلّمات القديمة. إن الشاعر يبدأ قصيدته من آخرها، لقد استحكم الشك، ومات الحنين، كما يقول عنوان القصيدة، فنحن إذاً أمام مشاعر النهاية، وقلق التمرس بالحياة، ومعاناة أطوارها المتقلبة:

| | |
|---|---|
| ذهب الحنين فلا حنين | وطغت على القلب الظنون |
| ولقد يئست من اللقا | واليأس حسمٌ للشجون |
| والشك أقرب لو علمت | إلى المحب من اليقين |

فهل هذا القول عن حبيبة مفارقة، أو عن دنيا زائلة؟ وهل هو يأس المحب المهجور، أم حزن الإنسان الذي يشعر بأنه لن يستطيع احتواء الدنيا مهما فعل؟! ومهما طال به العمر؟!

وسواء كان للقصيدة وجه واحد، أو كانت تقرأ قراءتين، فإنها تظل متصلة الجذور والأغصان بقلب الشاعر ورؤيته لوجه من أوجه الحياة، هو أسخاها في الدلالة على الشعور الإنساني، أو لرؤيته للحياة في جملتها، فهي ليست في النهاية إلاّ غانية لعوب، تقبل حتى لا تظن أنها ستفارق، وتمضي بلا وداع، وكأنها لم تكن في عناق حميم مع عشاقها المتقاتلين على بابها، وقد منت كل واحد بأن تمنحه سعادة لم يتذوقها سواه.

وكما نرى فإن ديوان عبد الله سنان محمد يستطيع أن يرسم لذاته

ووجدانه صورة على قدر غير قليل من الدقة والصدق، ومن الصحيح أن هذا الجانب ارتبط بخط واضح ممتد هو التذكر والحنين، ولكن ينبغي ألاّ ننسى أن ذكريات الماضي هي «كلمة السر» لاستدعاء الصور الكامنة في لا شعور الشاعر، وأن الحنين إلى الماضي يحمل الدلالتين معاً، الماضي والحاضر، ويقابل بين صورتين عاشهما الشاعر، وكانت بؤرة شعوره بمثابة العدسة المحدبة التي جمعت الأشعة المبعثرة في حزمة ضوء مركزة في شكل قصيدة كاشفة عن العالم الداخلي للشاعر. وإذا كان عبد الله سنان قد أبدع قصائد إنسانية، وقصصاً شعرية أبطالها من الحيوان والإنسان، وقصائد وطنية وقومية، فإن هذا النشاط الشعري الثر ليس بمعزل، ولا يمكن أن يكون بمعزل، عن وجدانه الخاص الذي يتجلى في ومضات، ومراحل أو مقاطع، كما يتجلى من خلال اختيار موضوع التجربة في ذاتها، فإذا كان الشاعر يؤثر موضوعاً معيناً، فإن الموضوع ـ من ثم ـ قد اختار شاعره أيضاً، لأنه على وفاق مع وجدانه.

## (٢)

الدائرة الإنسانية هي المدى الأكثر اتساعاً لموهبة الشاعر، وإذا كان الشعر الوجداني ذاتياً في طبيعته، أي في صدوره عن انفعالات الشاعر الخاصة بشكل مباشر، يصور فيه عالمه الخاص وعلاقته بالأشياء وبالعالم من حوله، فإنه من التجنّي أن نظن أن هذه الذات تظل حبيسة انفعالاتها المباشرة المستمدة من ممارساتها الحياتية العملية. إن ذات الشاعر هي ـ وينبغي أن تبقى لدى كل شاعر صادق ـ نقطة الانطلاق في التجربة الشعرية. فإلى أي شيء تنطلق؟ إلى الأغيار.. الآخرين، الأشياء التي تتمتع بوجود موضوعي مستقل، ومع هذا يجد الشاعر نفسه مشتبكاً معها في علاقة، هي التي

ستشكل الدائرة، أو المدى الذي تتحرك فيه القصيدة. فإذا كانت ذات الشاعر تمثل مركزاً لعدد من الدوائر المتعاقبة في الاتساع، فإننا نستطيع أن نتخيل دائرة المجتمع، ودائرة الوطن، ودائرة القومية، ودائرة الدين أو العقيدة، ودائرة الإنسانية. والشاعر الحق هو الذي يستطيع أن يعزف قصائده على جميع هذه الأوتار، من موقع التناغم والتكامل، وبعيداً عن التناقض والانغلاق. مرتكزاً إلى الوعي وروح السماحة والقدرة على تجاوز الذات وكافة الروابط العرقية أو الفكرية، يستطيع الشاعر أن ينطلق إلى آفاق الإنسانية بأحاسيسه وقدرته على الحلول في المواقف البعيدة عن دائرة تعامله المباشر، ليكتب شعره للإنسان، وعن الإنسان في أي مكان يحتاج فيه الناس إلى الكلمة الشاعرة، تواسيهم أو تنصرهم، أو تبصرهم، أو تشيد بهم.

ستجد في ديوان عبد الله سنان عدداً صالحاً ينتمي إلى ما قصدنا بالنزعة الإنسانية، وهذا النوع من القصائد ينتشر على مساحة السنوات التي شهدت خصوبة موهبته، وهذه القصائد تتجه إلى أصناف من البشر، والأماكن، والأحداث، نادراً ما نجد في الشعر الكويتي من اهتم بها وآثرها بقصيدة، أو بعض قصيدة، فنحن لا نغامر إذا قررنا أن «سنان» يكاد ينفرد بهذه الموضوعات ذات النزعة الإنسانية المتعاطفة مع المهانين، والمنسيين، وما على شاكلتهم من البقاع والمعاني.

من التفاتاته المبكرة قصيدته عن «الصياد»، وقد كان الصياد إحدى دعامات النشاط الأساسية في الكويت قبل النفط، ثم تجاوزته الحياة الجديدة، وكسد عمله، واتسعت الفروق بينه وبين الذين غنموا مواقع الوضع الراهن. والقصيدة تأخذ شكلاً قصصياً أو تقترب منه، فتبدأ برسم صورة حسية واقعية للصياد، فهو مجرد هيكل عظمي، تقرأ سنوات شقائه في

تجعدات خدية، وتلمس شقاء مهنته في مقلته الرمداء، وتجد من سهده شاهداً على شقائه، فإذا ما اشتد البرد وآوى الناس إلى منازلهم يحتمون بها فإنه لا يستطيع أن يفعل، لأن الجوع هو البديل، وحاجات أسرته البائسة هي الدافع إلى المغامرة:

| | |
|---|---|
| فكم ليلة ليلاء أطمس نجمها | وكفّ صياح الديك من رعشة البرد |
| وهمهم فيها الرعد يزجر سحبه | ويلمع فيها البرق كالصارم الهندي |
| كأن أزيز الريح والليل ساكن | ذئاب تعاوي في مفاوزها الجرد |
| وللموج قفز دائم وتدافع | تدافع عيس عند مشرعة الورد |
| ونام خليُّ البال بالدفء ناعماً | بعيداً عن الإجهاد كالطفل في المهد |
| يغط غطيط الخشف في حجر أمه | ويصبح كالنشوان في عيشه الرغد |
| وذاك يعاني فاقة إثر فاقة | كأن الليالي ناوأته على قصد |
| تراه بلا نعل يسير مع الدجى | إلى (حظرة) كم عاد منها بلا صيد |

وتمضي القصيدة على هذا النحو لترينا أثر الفاقة في البيت والزوجة والأبناء، وتوشح هذا المشهد البائس بإطار معاكس أو مناقض في لونه، فنرى جانباً من حياة الرغد التي ينعم بها آخرون، لا يجاهدون في الحياة جهاد هذا الصياد. ونسجل هنا ملاحظتين على أسلوب الشاعر، سنكون بحاجة إلى تذكرهما ونحن نقرأ النماذج التالية:

**الأولى**: حرصه الشديد على إيراد التفاصيل والإمعان في شرح الصورة وتسليط الضوء على كافة جوانبها، وهذا واضح في الوصف الحسي للصياد، وفي وصف الليل وهياج البحر واضطرار هذا الصياد للكد رغم الخطر المحدق، وفي الحرص على وضع إطار مناقض في اللون، بالإشارة ـ أكثر من مرة ـ إلى الأغنياء والسعداء في حياتهم، لنزداد اقتناعاً بشقاء هذا الصياد.

والثانية: حرصه الشديد على استمداد الصور من البيئة المباشرة، التي يلامسها الشاعر، ومن الصحيح أننا تجد بعض الصور التراثية كوصف السيف بالصارم الهندي، ولكنها قليلة العدد والأثر معاً، ويظهر التأثير الكمي والكيفي في تلك الصور التي أخذها بشكل مباشر من خبرته العملية المباشرة؛ فالذئاب التي تعاوي، والعيس التي تتدافع للشرب، والإشارة إلى الحظرة، والجلة، وتشبيه المقلة الرمداء، وجذع الأثل، كلها مما كان يعيشه هذا الشاعر ويشاهده.

وينتقل الشاعر عن «الإنسان» الذي نسيه التطور اللاهث، إلى «المكان» الذي واجه نفس المصير. في قصيدة «بيان» يقف أمام «أطلال» هذا القصر، الذي كان يسكنه الشيخ أحمد الجابر الصباح قديماً، فيضج بالحياة والنور والجمال، ثم دار الزمان، وأهمل، وتحول إلى طلل حديث، لم يجد من يقف عليه ويبكي أيامه الجميلة غير عبد الله سنان، الذي ملك القدرة على التعاطف، وانتشر في ديوانه شعر الحنين إلى الماضي بكل رموزه.

في قصيدة «بيان» يمكن أن نستعيد من خلالها أهم تقاليد الشعر الطللي القديم، مع تحويرات معاصرة، لم تكن كافية لتبديد الجو التراثي العبق بالرموز، فإذا كان الشاعر القديم يستوقف صحبة، أو يدعو رفيقه لإعانته على البكاء، فإن عبد الله سنان يدعو سائق السيارة أن يتوقف، ويعود به إلى موقع القصر، أو ما بقي من أطلاله:

| | |
|---|---|
| هذا (بيان) قد بدا | يبكي (ابن جابر) وهو واجم |
| عج بي على أطلاله | إني بهذا الربع هائم |
| عج بي أسحّ عليه من | قطرات أدمعي السواجم |
| عج بي فهذا مجلس الأ | مراء أحفاد الضيا غم |

ويمضي الشاعر مع التفاصيل الحسية للموقع إبان كان يعج بالحياة، وتقصده الوفود ولا يردّ عنه راغب في عطاء، ويعمد الشاعر إلى المقابلة بين صورة الماضي والصورة الراهنة، ليقوي عاطفته وعاطفة القارىء في الإحساس بالمفارقة وقسوة الزمن.

قصر عليه علائم الإسـ ... ـعاد يا لك من علائم
جارت عليه وهو في ... شرخ الشباب يد القواصم
أمسى يبابا خالياً ... ويح الزمان وما يداهم
من بعدما رقصت وغنّـ ... ـت في مغانيه الحمائم
ومشت بأربعه وفي ... ساحاته البيض النواعم
من بعد ما كان الهنا ... ء مرابطاً والأنس دائم
أمسى لنعق البوم والغر ... بان يطرق وهو راغم

وعلى هذا النمط تمضي قصيدة «بيان» تتداخل في مراحلها صور الواقع القاسي مع صور الماضي الناعم، بحيث تشع كل صورة على ما يقابلها فيتأكد فعل الزمن وتعاسة المكان، مجسدة نابضة بالأحاسيس وكأنه إنسان يواجه مصيره بثبات حزين. إن صور التراث الشعري هي الأكثر وضوحاً في هذه القصيدة، وهذا متوقع ما دام الوقوف على الأطلال هو الموضوع، وكذلك تتحول التفاصيل الحسية الى طاقة عاطفية نفسية تؤكد نزعة الحنين من خلال التصور، ورسم المشهد الحسّي وما كان فيه من حياة زاخرة مضيئة بالأمراء (أرباب المكارم) وقصادهم وأتباعهم.

وفي قصيدة «المهري» نجد بعداً آخر من أبعاد النزعة الإنسانية عند هذا الشاعر، والمهري هو المنتسب الى بلاد المهرة، على ساحل عمان، وهذه الطائفة تعمل ـ عادة ـ في المهن البسيطة، وأكثر ما تحترفه التجول في المدينة لبيع

الأقمشة والملابس الجاهزة الرخيصة، والعامة يفضلون الشراء منهم إذ يوصلون البضائع حتى باب البيت، بسعر زهيد، وأمانة واضحة. ويلاحظ الشاعر أن هذا الصنف من الناس يمارس عمله دون ترخيص من جهة رسمية، وبهذا يستحق الملاحقة من المراقبين، وشاعرنا يستنكر هذه الملاحقة ويعدد فضائل هذا المهري، وهي فضائل أخلاقية، بالإضافة الى الجلد والصبر:

| | |
|---|---|
| دعو (المهري) يكتسب الحلالا | ويسعى كي يمدّ به العيالا |
| دعوه إنه يسعى شريفا | ولا يرجو سوى المولى تعالى |
| له نفس أعز من الدراري | ونفس الحرّ تعتنق الجبالا |
| يموت ولا يمدّ إليك كفّاً | وما شاهدته احترف السؤالا |
| ولم أسمع به اتخذ المخازي | سبيلاً للمكاسب أو مجالا |

هذا التعاطف البادي في الالتفات إلى (المهري) ولوم الذين يضيقون عليه سبل الرزق ينبع من روح التسامح، والقدرة على الحب عند عبد الله سنان.

ونصل إلى البُعد الرابع من أبعاد نزعة عبدالله سنان الإنسانية. في قصيدة «الحرب» التي ألقاها في أحد مهرجانات الشعر بيوجوسلافيا، وقد مثل الشاعر فيه رابطة أدباء الكويت، وقد مسّ الشاعر موضوع الحرب والسلام مراراً، حين يتعرض للقضايا القومية، وبشكل مباشر حين يتطرق إلى الصراع العربي الاسرائيلي حول فلسطين، وما أدى إليه من حروب دامية. وفي كل قصائد الشاعر حول الصراع المشار إليه كان يقف إلى جانب القوة، ويدعو إلى الصمود، وتكرار المواجهة. ولكن هذه القصيدة عن «الحرب» كمعنى مطلق، جنت منه البشرية وتجني الثمار المرة، والدماء، والويلات. وهكذا بدأت القصيدة

تصور بشاعة الحرب، وجناياتها على الحضارة الانسانية، لكنه لم ينس الحرب الوحيدة التي يحبذها، ويشحن النفوس بها. . إنها حرب استخلاص الحقوق، وتطهير الوطن من الدخلاء. وقد عُني الشاعر بتجاوز ما يبدو أنه تناقض في فكرة القصيدة. إذ كيف يلتئم في قصيدة واحدة تبشيع الحرب، وتحبيذها في نفس الوقت؟! لقد وضع «تصميماً» للقصيدة يسمح له بذلك، فمضت عبر ثلاث خطوات:

١ ـ الحرب في ذاتها بشعة.

٢ ـ أوربا خاضت حروباً في الشرق هدفها تخريبه.

٣ ـ اسرائيل ثمرة من ثمار تلك الحرب، ولا سلام في الشرق حتى ينتهي احتلالها للأراضي العربية.

وهكذا استطاع أن يجلو فكرته، وأن يخرج من مأزق التناقض، بلقاء بين المطلع الذي يستبشع الحرب، ويهجّن فعلها:

| | |
|---|---|
| وشمطاء سوداء الجبين دميمة | لها ولعزرائيل شأن موحَّدُ |
| تراه إذا سارت مشى في ركابها | ويكمن في أحشائها يترصَّدُ |
| صديقان منذ اغتال قابيل صنوه | إلى يومنا هذا تغير ويحصد |

إلى أن يصل الى الخطوة الثانية:

| | |
|---|---|
| هي الحرب كم أشقت شعوباً وخلفت | حطاما ويوريها حقود منكّد |
| أقامت بأوربا زماناً وأقلعت | إلى الشرق في أنحائه تتجدد |

ثم يأتي الختام:

| | |
|---|---|
| فلا سلم وإسرائيل تحتل أرضكم | فشدوا رباط الخيل لا تترددوا |

وهكذا سلمت للشاعر فكرته الانسانية عن الحرب، فلم يناصر العنف، ولم يزين التعدي، ولم يجمّل الظفر بالخصوم على إطلاقه، بل عدها كارثة مستمرة ينبغي أن يعمل العالم كله على نبذها، وفكرته الملتزمة بالمبدأ القومي والحفاظ على الأرض العربية.

لعبد الله سنان قصائد أخرى في هذا الإتجاه الإنساني، ونحن لم نقصد إلى الإحصاء أو الإستقصاء، وحسبنا ما أشرنا إليه، وفيه كفاية لتحديد الإطار العام لهذه النزعة الإنسانية، وأهم الملامح الفنية لهذا النوع من القصائد.

## (٣)

إن مساهمة الشاعر عبد الله سنان في الشعر القصصي واضحة، لافتة للنظر، وبخاصة في ديوانه الأول، الذي صدر منذ عشرين عاماً تقريباً، ثم في الجزء الثالث من ديوانه الذي ظهر مؤخراً في طبعة حديثة من أربعة أجزاء. والشاعر سنان لا يجد من يشاركه في الاهتمام بالقصيدة القصصية في الكويت غير الشاعر محمد أحمد المشاري، وله في هذا المجال اجتهاد يذكر بالتقدير، ولكن من المؤسف أن هذا الشاعر قد انصرف عن الشعر في السنوات الأخيرة، ولم نجد من يعوض خسارة الشعر الكويتي بصمت المشاري غير عبد الله سنان في عدد من قصائده القصصية، وهي على أية حال لا تبلغ الجودة التي بلغها المشاري، إذ تفوق هذا الأخير بجمال اللغة واختيار الإيقاعات المناسبة، وهدوء التحليل، أو لنقل التدرج في تصوير التجربة من خلال خطوات محسوبة تقود الى العظة أو الحكمة التي تأتي في مكانها، منسجمة مع التركيب الفني للحكاية في داخل القصيدة. ولسنا نريد بذلك أن ننتقص من سنان في هذا المجال، وبضاعتنا ليست كثيرة حتى نبعثر منها ما لا يروقنا، وله فيه اجتهاد طيب هو الذي نعنى بإبرازه الآن.

والقصيدة القصصية تأخذ من الشعر بعض خصائصه، في مجالي الشكل والصياغة، فتحرص على الوزن، ونظام القافية، وتميل إلى الاستخدام المجازي للألفاظ لتقوي جانب التصوير والإيحاء، فنجد فيها الاستعارة الطريفة، والتشبيه الدقيق، والكناية الذكية، كما نجد «الرمز» الذي يرسل وميضه على جانبين: المعنى المباشر كما يدل عليه ظاهر اللفظ، والمعنى المضمر المفهوم ضمناً من سياق العبارات وعلاقاتها وما تثير في النفس. والقصيدة القصصية تأخذ من فن القصّة الشكل الخارجي وهو «الحكاية»، ولها بداية ووسط ونهاية، عادة، كما تأخذ الاهتمام بالشخصية، أو الأشخاص، سواء كانوا من البشر أو الحيوان أو الطير، فالدرس الأخلاقي أو الوعظي هو الهدف، وهذه الكائنات تصوّر حسياً ونفسياً، وقد تتضمن القصيدة القصصية شيئاً من الحوار، كما أن «الفكرة» تأخذ مكاناً مهماً في هذا الفن، وإذا حق لنا أن نقول ـ بشكل عام ـ إن الشعر الغنائي ذاتي، يعبر الشاعر فيه عن خلجاته ومشاعره الخاصة، وأن الفن القصصي، عادة، موضوعي، يصوّر فيه القاص ما يراه، وما يفسر به سلوك الآخرين وعلاقاتهم، فإننا نقول إن القصيدة القصصية تقع في الوسط بين هذين الطرفين، نستطيع أن نجد فيها الرؤية الموضوعية للحياة وللمجتمع وللأخلاق والسلوك، حسب موضوعها، كما نستطيع أن نستكشف من خلالها وجدان الشاعر وعواطفه تجاه موضوع هذه القصيدة القصصية.

في إطار هذا التحديد الشكلي والموضوعي تتحرك القصائد القصصية عند سنان، ونرصد منها قصيدة «البعير»، وهي شكوى مرة لهذا الحيوان الجلد الصبور، الذي صحب البدوي في كل عصوره ونصره على الصحراء، غير أنه مؤخراً قبع وحيداً يعاني الإهمال بعد ظهور السيارة والطائرة في بلاد

الصحراء. والقصيدة عبارة عن «مونولوج» ـ حوار داخلي ـ رغم ظهور شخصية الشاعر فيها، وتسجيل جملة حوارية واحدة عاد المونولوج يسيطر بعدها:

وقفت يوماً عليه وهو مضطجع   على الثرى وخيال الهمّ لم يغب
مشرد الفكر والعينين غائرة   ونفسه لم تعد تلهو ولم تطب
فقلت: يا ابن الصحاري، فاستوى فزعاً   من ذكرهن وقد أرغى ولم يجب
ممن شكوت؟ فأومى للتي وقفت   بنا، وللسابحات السود في السحب
وراح يسرد شكواه.....   ...

في هذه القصيدة ـ القصة ـ المونولوج، تتجلى إنسانية عبد الله سنان، إذ يتعاطف بحرارة مع من تخلى عنهم الزمن، وعزلهم التطور، وقست عليهم الحياة، ولكنها فنياً لا ترقى إلى مستوى: «قطتي زنبقة والفويسقة»، التي قامت على حوار متبادل مستمر بين الشاعر وقطته، وقد أعياه أمر فأرة عاثت طويلاً في غرفته، فراح يحرض القطة على هذه الفأرة، التي كانت ـ بدورها ـ تسمع الحوار وتدبر كيف تخدع القطة، ولكن هيهات.

في «العصفور النزق» يبدأ سنان يقترب من الأهداف الوعظية والدرس الأخلاقي الذي يكون ـ عادة ـ خلاصة هذا النوع من القصائد. فالعصفور هنا يمثل الادعاء والغرور الذي يرفض رؤية الواقع والاعتراف بالقدرة الخاصة، فهذا العصفور:

أنكر الديدان والنمـ   ـل وحبات الشعير
مدّع أن له الصو   لة في دنيا النسور

وقد اقتضاه هذا الادعاء أن يبالغ ويتشادق ويغامر بما ليس في طاقته،

وبينما هو يهذي ويهذي . . .

خطفته مخلب كالسيف ذي الحدّ الطرير
فاختفى الصوت وصار الر أس بالذيل القصير

ولا يتركنا الشاعر كي نستنتج مغزى هذه الحكاية البسيطة، وإنما يبادر بالنصّ على هذا المغزى، ولو أنه وقف إلى هذا الحدّ بالقضاء على العصفور لكان أقرب لطبيعة التعبير الفني، حتى في حال توجيه مثل هذه القصائد للأطفال.

وبعد العصفور النزق، يأتي «البغل المغرور»، وعلى طرافة التجربة، إذ حلا للبغل أن يتأمل جسمه وأن يلحق نفسه بالخيل الجياد، فنصحه حصان أن ينظر إلى وجهه في المرأة كي يصحح الانتساب، لأنه لن يجد غير وجه حمار !! مع طرافة هذه التجربة، وما فيها من سخرية مريرة من الغرور الذي يجعل بعض الناس لا ترى في أنفسها غير ما تحب أن تراه، في حين أن الواقع الموضوعي يبرز الجانب الأخير القبيح، فإن أربعة أبيات لم تكن كافية لتجعل منها قصيدة، ولا أن تدخلنا إلى صميم الشعور، وتناقض الظاهر والباطن.

وتعود «الثعلب والحمامة» إلى لغة الحوار المتبادل مع المخادع والضحية، لكن الحمامة في هذه القصة لم تنخدع، لقد استوعبت الدرس من مراقبتها لسلوكه مع غيرها، ومهما حاول أن يتنصل من ماضيه، فإن هذا الماضي هو صميم شخصيته التي لن يكون «الشكل» الجديد إلا تمويهاً لمواراتها.

وتتأكد فكرة الشاعر عن ثبات الطبع والعجز عن تغييره حتى لو أراد

الشخص أن يتنصل من طبعه الموروث في قصيدة «العقرب»، إن الكائن الحي هو ابن الطبيعة، وأيّ مخلوق هو ثمرة تجاربه الطويلة، وليس باستطاعته ـ حتى لو أراد ـ أن يغادر موروثاته، ويرفض تجاربه الخاصة، لأنها مكنونة في أعماقه وهو يدري، أو لا يدري . . هكذا.

حجّت العقرب في ماضي السنين تسأل الغفران بين السائلين
وأتت زمزم لا تلوي على سيّىء واتزرت كالمحرمين
وسعت سبعاً وطافت مثلها وأتت تقصد رمز المسلمين
وعلى الكعبة ألقت نفسها في بكاء وعويل وأنين
وغدت تعلن في تسآلها أنها تابت عن اللسع المشين
وغدت تستغفر الله على ما مضى من لسعها للآخرين

ولكن الطبع غلّاب، برغم التوقف عن الأذى، ورفض الماضي، والدخول في مستوى جديد من العمل والسلوك والاعتقاد . . . لقد راحت هذه العقرب تقرأ القرآن في الليل مدة عام كامل، وتبذل معونتها للبائسين، ولكنها ذات ليلة تذكرت ماضيها المهيب، وكيف كان سمّها ينطلق تلقائياً فيفرض هيبتها، وهنا:

وهنا حنت إلى أيامها وبها من شرة الحقد الدفين
ومضت تلسع حتى وثبت فوقها النعلة بالضرب المهين

هكذا يكون فعل «اللئام الأرذلين»، وهكذا تكون نهايتهم المتوقعة التي لا مناص من الانتهاء إليها، حتى وإن ظنوا في أنفسهم غير ذلك. لا بد أن نتنبّه إلى لمسة التشاؤم في هذه القصيدة، فنحن إذ نقر مبدأ أن الطبع غلّاب، نقر ضمناً أو صراحة بالعجز عن التغيير، ونقف ضد أن نرى في أي شيء غير

صلاته المأثورة وطبعه القديم.

يتأكد هذا الرأي مرة أخرى في «الذئب والتيس»، فالذئب خادع يتقرب إلى التيس الغر بمعسول الكلام عن علاقته بأمه وأبيه، فيأمن إليه، فتكون القاضية، عكس ما رأينا من حوار الثعلب والحمامة. ولكنه في حوار آخر بين «القرية والمدينة» ينتصر للبساطة التي تمثلها القرية، وحياة النقاء التي تتجلى فيها ويحمل على غطرسة المدينة، وضوضائها، وتلوثها، وهنا يذكرنا بمشهد من «مجنون ليلى» لأمير الشعراء أحمد شوقي، حين دافعت ليلى عن البادية، وانحاز غيرها إلى الحضر. ويضيف سنان لمسة إنسانية من لمساته الطيبة إذ تقول القرية إنها أصل المدينة، دون العكس، فكأنما يصور من خلال هذه الإشارة تنكر الجديد للقديم، مع صلته العضوية به.

لقد أضاف عبد الله سنان إلى ديوان الشعر الكويتي هذا الفن الطريف، الذي نجده في أعلى مستوياته لدى شوقي، ومع هذا فإن مشاركة سنان جديرة بالتقدير والتنويه، وإذ يتجلى فيها الدرس الأخلاقي وبساطة التركيب فإنها تكون موجهة إلى الأطفال، وهذا يجعلنا أكثر تقديراً لرسالته، واعترافاً بأصالة نزعته الإنسانية.

## الفصل السابع

# الشعر القصصي في الكويت

## (١)

دراسة الأدب الكويتي، أو إفراد شكل فني من أشكاله، أو ظاهرة من ظواهره، ما تزال عملاً محفوفاً بالصعوبات، شأنها شأن التعرض للمجالات الحديثة الناشئة التي لم تحدد معالمها بتوالي البحث وتعدد الآراء. والأدب الكويتي الفصيح، شعره ونثره، حديث النشأة لا يذهب أوله إلى أبعد من قرن مضى، وما كتب في النصف الأخير من هذه المساحة الزمنية هو الذي يمكن أن يلفت الباحث أو يقوم عليه شيء من الدراسة. ولكن المشكلة الأولى للأدب في الكويت هي أنه لم يوثق أكثره، لم ينشر نشراً علمياً يتيح للباحث أن يطمئن إلى اكتمال نصوصه وصحة نسبتها وصحة بنيتها أيضاً. إن هناك أكثر من عشرين ديوان شعر لشعراء كويتيين قد وجدت طريقها إلى النشر، ولا نشك في أن هناك مثل هذا القدر ما زال مخطوطاً بأيدي الشعراء، أو ورثتهم، أو مبعثراً في صفحات الجرائد.

من هنا لا يستطيع الباحث أن يطمئن إلى درجة الصدق والشمول بالنسبة لتلك الأحكام أو المسالك التي تقوم عليها الدراسة الأدبية. وفضلاً عن ذلك فإن الدراسات الأدبية والنقدية عن هذا الأدب قليلة جداً، وأقلها هو الذي يصلح ـ منهجياً ـ للاعتماد عليه كمصدر ونتيجة لإحاطة شاملة وتصور كامل لمعالم هذا الأدب. هذا كله يمثل الصعوبة الأولى بالنسبة لهذا البحث

عن «الشعر القصصي في الكويت». من الصحيح أنه لم تكتب أية مقالة عن موضوع كهذا، مع وضوح الظاهرة كما سنرى - ولكن هذه مشكلة فرعية تنضوي في قلة الدراسات المستوعبة للشعر في عمومه. ولكي يتضح ما نريد فإن موضوعاً كهذا بالنسبة لشعراء مصر أو العراق مثلاً سيكون أيسر على الباحث من حيث درس الشعر المصري كما درس الشعر العراقي في مجموعه دراسة جيدة في محاولات متعددة، تتيح لمن يؤثر ظاهرة الشعر القصصي أن يستأنس بالاتجاهات العامة لهذا الشعر، وبالدراسات الفنية التفصيلية لشعرائه.

أما الصعوبة الثانية فهي ماثلة في مفهوم الشعر القصصي، فالشعر فن والقصة فن يختلف كثيراً، ومع هذا فالصلة التاريخية الضاربة في القدم لا تغيب في المجهول، ففي رأي كثير من الدارسين وبخاصة أولئك الذين حاولوا الإفادة والتطبيق لنظرية النشوء والارتقاء على الأجناس الأدبية، في رأيهم أن فن الملاحم هو الأصل التاريخي القديم للفن القصصي، وتعريف الملحمة بأنها قصة بطولة، تروى بطريق الحكاية، دليل قاطع على وجود الصلة، فقد كانت الملحمة تكتب شعراً، وسنرى أن اختفاء العنصر الغيبي من الملحمة، وبعدها عن الجو الأسطوري لم يكن كافياً لإغراق كافة عناصرها في المجهول، فبقي الشعر وحده قادراً على استدعاء أجواء البطولة والعظمة مع اطمئنان إلى الواقع التاريخي أو الواقع المعاصر، الذي يظهر في تلك الملاحم الحديثة على وفاق مع أجواء البطولة والمثالية ومستجيباً لها، لأنه نتاج رؤية الشاعر وثمار تجربته الخاصة. على أننا لا نريد أن نمضي إلى التعميم فنرى بحق أن كل شعر قصة، قصة نفس الشاعر كحد أدنى، وتاريخ العواطف الإنسانية مؤرخ بالشعر، والتاريخ قصة!! ومن ثم سنتمسك بالمعنى

المألوف لكلمة قصة، فنتوقف عند الشعر الذي يقوم على «حكاية» أو «حدوته» تصور حدثاً نامياً أو متسلسلاً يشارك في صنعه وتحريكه شخصيات إنسانية أو رمزية، حقيقية أو متخيلة.

ومن الحق أن نعتبر «الحكاية» عنصراً قصصياً أساسياً، وكذلك الحوار وإيراد التفاصيل المادية بصفة خاصة، وستدخل عناصر أخرى مثل المغزى في القصة التعليمية والوعظية، ومثل وصف الشخصيات وملامح المكان. ولكن سيبقى للشعر الشكل الخارجي للقصة ماثلاً في الإيقاع أو الوزن، والقافية موحدة أو متنوعة، وسيكون ماثلاً أكثر في قدرة الشعر على التكثيف، قدرته على أن يقول الكثير في اللفظ القليل، بأساليب الإضمار والإيحاء، وهي قدرة لم يهيأ النثر لها إلا بمقدار قربه من الشعر، وماثلاً أيضاً في تلك الطاقة المؤثرة للشعر التي تجعله يسوغ ما ليس مساغا، ويقنع بما ليس مقنعاً، وسنقدم على ذلك دليلاً - من موضوعنا - لا يخلو من صدق وسذاجة معاً، فقصة الثعلب والديك مثلاً، تلك التي نظمها شوقي، لو أنها كتبت نثراً لبقيت في مستوى قصص الأطفال، لكن الشعر وحده كان قادراً على منحها بما أضفى من طاقات النغم والتدفق قدرة على الامتداد الفكري عبر الرمز. ومن الممكن أن تتوازن العناصر الشعرية والعناصر القصصية فتأتي القصة غاية في الاتزان الفكري والجمال الفني معاً، ولكن حين يتغلب أحد الجانبين.. هنا يأتي الاضطراب والتخلخل، ففي غياب الشعر تصير القصة نظماً بارداً لا غناء فيه ولا ضرورة لوضعه في قوالب، وحين تغيب الحكاية أو تسرف في السذاجة تصير القصة تهويماً لا هو بالشعر ولا هو بالقصة.

ولكي نتفادى صعوبة ثالثة هي وضع الشعر القصصي أو قيمته الفنية بالنسبة لأطوار وفنون الشعر الكويتي بصفة شاملة، لا بد أن نملك تصوراً

موجزاً جداً عن اتجاهات هذا الشعر من البداية إلى النهاية، وتعرفاً على شيء من التفصيل بالمنابع أو الروافد التي اتصل بها وأثرت فيه. وليس من المبالغة غير العلمية أن نقرر هنا أن الشعر القصصي في تنوعه بين اتجاهاته الثلاثة التي سنعرف، وأهدافه بين التمجيد والتعليم والمطالبة بالإصلاح ثم التطلع إلى آفاق أرحب من التجربة الإنسانية، يوشك أن يكون صورة محددة ومختصرة للشعر الكويتي في حركته الشاملة، وبعبارة أخرى: استطاع هذا الشعر القصصي أن يعكس الآفاق المختلفة التي بلغها الشعر الكويتي من حيث تنوع أشكاله، وقدراته الفكرية، ومستواه الفني، بل إنه ـ من خلال ذلك ـ يعكس جانباً يخص الشعراء أنفسهم، وهو صلاتهم الخاصة ومدى اطلاعهم ووعيهم بتيارات الشعر العربي القديم والمعاصر.

وستقوم هذه الدراسة على تتبع ثلاثة خطوط تضم في إطارها العام الشعر القصصي في الكويت، فسنفرق بين القصص الملحمية الشعرية Epic التي تتجه إلى أحداث التاريخ الأسطوري أو الحقيقي لتمجد بعض مراحله أو شخصياته، والأقصوصة الشعرية Ballad (وتتجاوز عن الجانب الغنائي في المصطلح) ثم القصة على لسان الحيوان Beast epic .

## (٢)

### أولاً: التاريخ الملحمي

لا بد أن نملك قدراً من التسامح النقدي حين نعتبر المطولات الشعرية ذات النزعة التمجيدية والروح الفروسي من نوع الملاحم، ذلك لأن فن الملاحم كان، كما في إلياذة وأوديسا هوميروس، وإنيادة فرجيل، تعبيراً عن عقائد العصور المتقدمة، ورؤيتها الأسطورية لموقع الانسان بين المخلوقات وقوى الكون القاهرة، المرئية والخفية، أو الواقعية والمتخيلة. ولعل هذا

الجانب هو ما حدا بالدارسين إلى اعتبار «الكوميديا الإلهية» لدانتي ملحمة على الرغم من انتمائها إلى عقائد عصر مختلف، وتصويرها لعالم غامض وباهر، لكنه خال من الروح الهومري البطولي. وهناك أمر آخر يحسن أن ننبه إليه هنا، وهو أن «المسافة الزمنية» تفرض على الشاعر نوعاً من التصور الملحمي كلما أوغل العصر الذي يصوره في البعد، أي أن البعد الزماني للمرحلة موضوع التأمل يتحول إلى نوع من التسامي والغلو، بغياب التفاصيل، واختلاط الواقع بالمتخيل، ويمكننا أن نضع القصائد التي قيلت في الرسول عليه السلام في عصره، إزاء القصائد أو المدائح النبوية فيما تلا عصره من عصور، بل سيكون من الطريف تتبع الفكرة مع تباعد الزمن لنختبر حقيقة ما رأيناه.

ولقد عرف الشعر الكويتي فن الملحمة التاريخية قريباً من هذا المعنى، وإذا كانت المرحلة التي آثرها غير ضاربة في القدم تاريخياً فإن التناول الفني من زاوية الشاعر الخاصة جعلت هذا التاريخ القريب، ذا الوقائع المعلومة، وربما المتواضعة جداً ضرباً من البطولة الخارقة، وعلامة على تغيرات كبرى حدثت أو لا بد أن تحدث.

وأول شاعر حاول هذا النوع من الشعر هو خالد الفرج (١٨٩٨ ـ ١٩٥٤ م) الذي طوف في مناطق متعددة منذ شبابه الباكر، ولعل تطوافه هذا بين الهند والبحرين والسعودية، والشام وراء هذا «الكشف» الفني الذي لا نجد له نظيراً في الشعر الكويتي في مرحلته. ولهذا الشاعر عملان لهما هذا الطابع الذي حاولنا تحديده، أحدهما معروف قد سجله ديوانه، والآخر قد انطوى في مشكلة الشعر الكويتي العامة، وهي أنه ضائع مبدد، أو لم ينشر نشراً علمياً، والعمل الأول هو عمله الشعري المطول «أحسن القصص»،

وهي ملحمة شعرية طويلة تدور حول تسجيل سيرة الملك عبد العزيز بن سعود، منذ ولادته حتى استيلائه على الحجاز، تسجيلاً تاريخياً. وقد شرحت هذه الملحمة شرحاً يمكن أن نسميه تاريخاً للأسرة السعودية، بلغ من الضخامة حداً جعله يجيء في مائتي صفحة. وقد طبعت هذه المجموعة الشعرية في مصر سنة ١٩٢٩ على وجه التقريب، ولكن الحصول عليها صار صعباً، ويبدو أن الجزء الأول من ديوانه الذي طبع في حياته، قد تضمن جزءاً من تلك القصيدة المطولة، وإن رأى بعض الباحثين غير ذلك[١]. ومهما يكن من أمر فقد تضمن هذا الديوان المطبوع في دمشق سنة ١٩٥٤ قصيدتين مطولتين، إحداهما بائية تتكون من حلقتين في تاريخ نجد منذ تأسيس الدولة السعودية الأولى وظهور الدعوة الوهابية إلى أن توحدت الجزيرة، والأخرى لامية أطلق عليها الشاعر «الملحمة الذهبية» قالها بمناسبة مرور خمسين عاماً على استعادة الملك عبد العزيز ملك آبائه بفتحه الرياض[٢]. وهناك قصائد أخرى عديدة رفعها الشاعر إلى الملك في مناسبات شتى، يمكن أن تكون في مجموعها ملحمة بطولة رائعة، وسنجتزىء ببعض أبيات من تلك القصائد لنحاول ـ من خلالها ـ تحديد معالم تلك الملحمة وقيمتها الفنية.

أما العمل الآخر فمجهول تماماً، وقد حدثنا عنه أحمد البشر ـ الأديب الكويتي وصديق الشاعر، فيذكر ان خالد الفرج حدثه عن قصيدة مطولة تبلغ خمسمائة بيت، نظمها في قاطع طريق فاتك اسمه «شليويح» وأنه صور فيها بطولته الخارقة وقسوته وشهامته، واستعلاءه ونهايته الفاجعة، مما يكون ملحمة نادرة بالنسبة لفن الشاعر بصفة خاصة، ويذكر البشر أنه سمع من الشاعر مائة

---

(١) راجع في التفاصيل: الشعر الكويتي الحديث ص ١٩٨، ١٩٩.

(٢) خالد الفرج، حياته وآثاره، ص ١١٢.

بيت، لكنه لا يحفظ منها شيئاً، ولا يعرف أين ذهب نصها، ويرجح أنه لا بد أن يكون ضمن أوراق الفرج التي تركها في دمشق حين توفي هناك.

نحن الآن ـ إذاً ـ لا نملك إلا القصيدة المطولة في ديوانه، ولن يعنينا الخلاف حول ما إذا كانت من ديوان «أحسن القصص» أو ليست منه، أو أنها «كل» أشعاره في آل سعود ـ بعد الديوان ـ أو جزءاً من تلك الأشعار، فهذه مشكلات يجب أن يتصدى لها الباحث في الشعر الكويتي بكثير من الصبر المستقصي. ومن الحق ما يلاحظه خالد سعود الزيد من الربط بين الظروف التاريخية المرحلية التي وجد فيها الفرج وفرحته الغامرة المؤيدة بحرارة لآل سعود في توحيد الجزيرة العربية إذ كانت الموجة الاستعمارية العاتية قد تمكنت ـ مع إقبال القرن العشرين ـ من تمزيق العالم العربي، وبخاصة منطقة الجزيرة والخليج، إلى قطع متناثرة لا تملك من أمر نفسها شيئاً. «ولذلك جاء خروج عبد العزيز بن السعود من الكويت إلى نجد فاتحة ابتسامة وبداية إشراق على المنطقة عظيم. كان جديراً بالتبجيل... ومن يدري ما كان سيئول إليه أمر هذه الجزيرة في مستقبلها لولا خروج هذا الملك العظيم ليوحد أجزاءها ويجمع أشلاءها»[1]، ولكن الشاعر يسقط رؤيته الواقعية على التاريخ العربي في فترات ضعفه ومراحل قوته، ويقدم تفسيراً لذلك هو وحدة الزعامة المحركة لقوى الأمة، وذلك أوضح في قصيدته المطولة «الوحدة» التي رفعها إلى الملك عند قدومه إلى الاحساء سنة ١٩٣٠ ومطلعها:

هو الشعب أفراده والأسر    يعيش ويحيا حياة الشجر

وفيها يقول:

أما افترقت يعرب في القديم    قبائل ما بينها تنتحر

(١) المرجع السابق، ص ٣٢.

فـذلت لفـارس في دارهـا | يكبـرهـا عـامـل محتقـر
وجـاء النبي عليـه السـلا | م يؤلف من شملها ما انتشر
فـرج بها الشـام والـرافـدين | عتيق، وسن السـرايـا عمـر
ومـا وقف الفتح لـولا الشقا | ق بصفين والمعـركات الأخـر

فهو ينظر إلى النبي كزعيم لوحدة عربية، ويصور خلفـاءه في اطار هـذا الفهم لمرمى رسالتـه، ومن هنا تكـون حملته على الفـرقة، وعلى الـزعامـات الصغيرة المجسمة لهذه الفرقة والمكرسة لها:

تـعـدد في الـملك طـلابـه | وفـوق العـروش ملوك الصـور
عـلى كـل شبـر أمـيـر لـه | مـواكـب أو لقـب مـفـتـخـر
ومـاذ يـفـيـد أمـيـر بـلاد | ضعيف القـوى وقليـل النفـر
ملوك الـطوائف بين الخـلاف | تفـانـوا وبـادوا فمـا من أثـر

تلك هي الأرضية التاريخية التي يتخذها الشاعـر منطلقـاً إلى تأييـد ابن سعود، والإشادة بـإصلاحـاته الاجتمـاعية والحضـارية في الجـزيرة، وتمجيـد عـدله والتبشيـر بعصر تسـوده العزة القـوميـة والتحـرر، فيقـول في «الملحمـة الذهبية»:

والأمن في أرض الجزيرة شامل | من فوق شعب بالهنا مشمول
جـاء البلاد يسـوسهـا ببـراعـة | مثل الطبيب يجس نبـض عليل
فإذا الصحاري المقفرات مدائن | بـدسـاكـر ومصـانـع ونخيـل
وإذا البداوة بعد غـابر عهـدها | تخطو إلى التمدين والتجميـل

أمـا صورة الملك ذاتـه، فهي صورة البـطل المثـالي، قـوة، وحكمـة، وعظمة:

بالسيف شيد مجده وعلى دعائمه استقرا

....

وهو الحكيم العبقر يّ الأوحد الممتاز قدرا

وخلاصة العرب الألى سادوا الورى عصراً فعصرا

ومهما يكن من أمر هذه القصائد المطولة العديدة التي قيلت في ابن سعود، أو في دوافعها، فإننا لا نستطيع أن نخرجها من إطار شعر المديح، وهو شعر معتم تحوط دوافعه الشكوك، وتكتنفه المبالغات، وتختفي منه روح الجماعة وتجارب الإنسانية لتفسح الطريق لطموح الفرد وغروره بنفسه أو اغترار الشاعر به. أما من الناحية الفنية الخالصة فإن هذه القصائد تقع ضمن الإطار العام لفن خالد الفرج الشعري، وهو فن ينهض على نوع من التقرير والتجريد الفكري، وقلما يعتمد على ضروب التصوير البياني المتمثل في الاستعارات والتشبيهات والكنايات، أو التصوير الفني المتمثل في تطوير الصورة وتحريكها، وبث الحياة في جنباتها. وهذا مما ينال من قيمة شعره، ويجعل منه ـ أحياناً ـ نوعاً من مهارة النظم ورص الكلام، ويمكن أن نزعم أن القدرة النظمية ـ لا الشاعرة ـ كانت تسود حركة الشعر الكويتي في عمومه حتى تلك المرحلة التي يمثل خالد الفرج أهم شعرائها، ونعني الربع الثاني من القرن العشرين. وهذان الجانبان السلبيان في ملحمة الفرج: الفردية والتقريرية تجنبتهما الملحمة الثانية في الشعر الكويتي.

محمد الفايز (ولد ١٩٣٦) صاحب «مذكرات بحار» صانع تلك الملحمة التاريخية المؤثرة، التي تجاوزت قدرات كل ما سبقها من الشعر الكويتي، ونمت ـ بصورة رائعة ـ ذلك الاتجاه الاجتماعي الذي بدأه فهد العسكر في الشعر الكويتي، والتنمية هنا متطورة فنياً ورؤية، ففي حين يمكن

أن نعد الشاعر عبد المحسن الرشيد استمراراً لفهد العسكر رؤية وفناً، نجد الفايز يعبر عن وعي أعمق لمعنى الصدق الفني ويمزجه بإنسانية غامرة وتحليل صادق لعذابات ذلك المنهك المسحوق، البحار الكويتي، وهذ التحليل ليس رؤية للماضي فقط، بل للواقع الراهن أيضاً، والمستقبل من ثم. فضلاً عن وعيه لخصائص الشعر وتحريك الصور والمشاهد.

وقد نشرت «مذكرات بحار» في الصحف على مراحل سنة ١٩٦٤، ثم جمعت في ديوان صغير يحمل نفس العنوان، وهي الآن ضمن ديوان «النور من الداخل» وتحتل نصفه الأخير تقريباً، والمذكرات من عشرين قصيدة متوسطة الطول، كتبت على طريقة الشعر الحر، وإن جاءت موزونة مقفاة، وهذه القصائد العشرون تتوالى بأرقامها: المذكرة الأولى.. المذكرة الثانية... الخ فيما عدا المذكرة الحادية عشرة، فقد وضع لها عنواناً: «اللؤلؤة» والمذكرة الأخيرة وعنوانها: «العودة إلى الأرض».

ولا بد أن يتساءل المرء بعد أن يقرأ عشرين قصيدة تندرج تحت عنوان واحد: هل ينم تواليها على نوع من التدرج أو التصميم المعماري بحيث تؤدي كل واحدة منها معنى محدداً أو شعوراً محدداً يتكامل مع السابقة لينتهي بالمذكرات إلى نوع من تصعيد الشعور وإغزار الفكرة وتحريك الأبطال مما يعين على بث الجو الملحمي وتأكيده؟

لا بد أن نستعرض المعاني العامة التي قامت عليها المذكرات. في المذكرة الأولى وصف عام لما يعاني البحار في عمله الشقي وتعرضه للأخطار، وحياة المسغبة التي يحصل عليها بشق النفس ليحصل الآخرون على الثروات الطائلة واللآلىء البديعة تتزين بها نساء لم يعرفن شيئاً عن مقاساة صيادها. وهذا الاستهلال العريض يبدو مناسباً لإقامة سياج عام يحدد

الجـو الذي ستتـولد من خـلاله الصـور المتتابعـة الأكثر تفصيـلاً. ولكن هـذا التعميم سيطل علينا أكثـر من مرة في مـذكرات أخـرى، وإن لم تعتبر تكـراراً للأولى فإن اضافتها قليلة، مثل المذكرتين: السابعة والرابعة عشرة.

وتصور المذكرة الثانية مشاعر البحار في عودته، وهو يلمح سور مدينتـه من بعيد، وما يعمر قلبه من مخاوف وتوقعات. وتلتقط المذكرة الثالثـة مشهداً من مشـاهد العـودة، فباقتـراب الخريف تبـدأ ثورات البحـر، وهي مع عنفهـا تنتهي إلى السـلام والصفاء. ويتصـاعد الشـاعر بهـذه الرؤيـة فيجعلهـا أشبـه بالمعادل الرمزي لمـاضي الكويت وحـاضرهـا، فهذا الصفـاء بعد الكـدر في ثورة العباب هو موضوع المذكرة الرابعـة على المستوى الاجتمـاعي التطوري في الكـويت، فالمـاضي المكافح الشقي هو الـذي صنع الحـاضـر الـرغيـد المبشر:

يا نار موقدنا بمنزلنا القديم
ما زال دفؤك في عروقي مثل آثار الجراح
في صدر والدي الضرير
قنديل عينيه أضاء لي الطريق
وجراحه مثل الهوامش في الطريق الشمس. يا وطن البحار
يا عندليب الفجر يا عطر القرنفل يا سماء
الرمل أورق بالدموع وبالدماء

ويمكن اعتبار المذكرة الخامسة بمثابـة استمرار للمشهـد الذي صـورته المذكرة الثانية، ففيها يتأكد معنى الرحيل المستمر ويعيش مع ذكرياته الحزينة في بيتـه الخـالي من «طيبـة» التي نهشهـا الجـدري، وقـد حـدث أن عصفت الأوبئة بالمدينة ـ أكثر من مرة ـ إبان غياب الرجال في البحر. وتستأثـر معركـة

الجهراء بالمذكرة السادسة التي تسجل بطولة الإنسان الكويتي في الدفاع عن بلاده، كما تستأثر مشكلة «الماء» بالمذكرة الثامنة وتعود «طيبة» للظهور من جديد في المذكرة التاسعة، ويجعلها الشاعر منطلقاً للتفلسف حول الحياة والموت: ويح الحياة.

تعطي القليل لتأخذ الشيء الكثير
من رحلة العمر القصيرة

ويتخذ الشاعر من عثور الغواص على لؤلؤة، ومصير تلك اللؤلؤة وحرمان صاحبها الحقيقي من ثمرة جهده موضوعاً للمذكرة الحادية عشرة، ليعود إلى وصف الأسفار والرحلات حول إفريقيا والهند في المذكرة الثانية عشرة، ثم يتخلى عن هذا الاتجاه العام ليصف حادثاً غريباً وفردياً ينتحر فيه أحد المسافرين، ويتهم البحار بقتله، حين يلقي بنفسه لإنقاذه يكتشف أنه أنقذ شخصاً آخر، ويمكن ـ بشيء من التمحل ـ أن نربط هذا الحادث الغريب على إطار المذكرات بتيارها الرئيسي، فنرى فكرة المعادل الرمزي تطل مرة أخرى، فهذا المسافر المنتحر هو البحار الشاب نفسه، الذي لم يعرف يوماً معنى الشباب الهني:

تحت العواصف. كان عمري لا يزال
في قمة العشرين أو سنة يزيد من العذاب
ورد بلا عطر كأشجار الصخور

وتتحول «المذكرات» الى «ذكريات» حين تنتهي إلى ربعها الأخير، فتتجسم قسوة الماضي وفقره، وملذاته وانطلاقاته الروحية ومخاطراته المحبوبة في الوقت نفسه، حين يتأمل الشاعر مشاهد من ماضيه، عند سيدنا في الكتاب، وعذاب الأطفال تحت عصاه، وفرحهم بحواديت الجدة العجوز

وأقاصيص الآباء العائدين من شواطىء زنجبار، ولا بد أن يتذكر بكثير من الحنان ليلة زفافه إلى «طيبة» ثم يأتي لحن الختام: «العودة إلى الأرض» تمتلىء نفسه سلاماً وحباً لوطنه المجهد المكافح، وإحساساً بالقرار والأصالة وهو يعود إلى بيته وعالمه على الرغم من عنائه ومعاناته:

نحن هنا تحرقنا الشمس ولا تضيؤنا
والأرض كالأثداء
حليبها السموم. والأقمار
يخنقها الجدار.

* * *

وقد ظهرت أول قصيدة للفايز تحت عنوان «مذكرات بحار» في مجلة أضواء المدينة في ٥/٥/٦٤ وآخر قصيدة حملت نفس العنوان ظهرت في مجلة «العربي» - يوليو ١٩٦٥، ولا بد أن نلفت القارىء إلى أن نشرها في الصحف لم يكن وفق نظامها في الديوان. ويبدو أن الشاعر لجأ إلى «إعادة ترتيبها» حين جمعها الديوان. أي أنه لم يضع لها تصميماً قبل البدء في نسجها، بل ربما لم يكن يظن أنها ستتنوع وتمتد، هذا التنوع والامتداد الذي انتهت إليه، وهذا ما نطمئن إليه بعد القراءة المتأنية، ففكرة الترتيب والتكامل جاءت تابعة وليست البداية، ولهذا تحقق التكامل أحياناً، وظهر التخلخل في أحيان أخرى، أو التداخل والتكرار. ومهما يكن من أمر فإن قصيدة الختام بالذات جديرة بأن تكون كذلك، ولا ندري هل هو إلهام الفطرة الشاعرة أو يقظة الذهن المدبر التي جعلت الشاعر وعند منتصف تلك المذكرة الأخيرة ينظم لحن الختام موزعاً البيت على شطرين، ملتزماً وحدة القافية، وكأنه يؤكد النغم بتوحيد شوارده في تفاعيل وقواف ثابتة، مثل «المايسترو» الماهر الذي

يتيح الفرصة ـ في البناء السمفوني ـ لبعض الآلات كي تثبت قدرتها المنفردة، فإذا قارب اللحن الختام انهمر النغم في تيار واحد زاخر، ثم تصاعد وتصاعد ليتوقف عند قمة لا يسهل نسيانها، ولعل هذا الانتظام في البحر والقافية يوحي بانتظام الحياة نتيجة للعودة إلى الوطن، أو طابعها النمطي واتساقها بعد التطواف المعذب، فليس مصادفة أن يغني الشاعر للسلام في هذه المذكرة، وأن يردد كلمة «السلام» ثماني عشرة مرة ليؤكد قراره وتفاؤله وتسامحه ووعيده في الوقت نفسه.

هذا العمل العظيم: «مذكرات بحار» لا بد أن نتساءل عن سر القوة والجمال فيه. وقد رأينا من قبل أن من مصادر إعلائه اختفاء الطابع الفردي وتنزهه عن لغة المديح، فالبحار هنا شعب بأسره، بل هو الانسان الشقي مهما كان مصدر شقائه وأينما كان موقعه:

. . . . . . . . . . . . . والبحار
مملوءة دراً سيملكه سواي
كحقول تلك الأرض. يا دنيا العذاب

فلا نشك في أن هذا الصدق في المعاناة هو الذي منح القصيدة قدرتها على الامتداد وقوة التأثير في قارىء لم يعرف البحر ولم يسمع عن عذاب الغواصين، ولكن الصدق وحده في الفن لا يكفي، فلا بد من اقتدار الشاعر المتمثل في تحويل المشاعر والرؤى إلى كلمات وصور يمكن ان تترجم في الإحساس مرة أخرى ـ أي عند القارىء ـ إلى مشاعر ورؤى. والفايز شاعر لا ريب، يملك تلك القدرة. ومن ثم استطاع أن يبدع لنا هذا العمل الكبير. ويمكن أن نجمل الخصائص المميزة والمؤثرة في «مذكرات بحار» فيما يأتي:

١ ـ الطابع الملحمي: ويجب أن نقرأ القصائد في تواليها وأن نعاملها كقصيدة

واحـدة تنمو وتتنـوع أو تتفـرع، لتتجمـع من جـديـد بـالعـودة إلى الـوطن. والبـطولة التي تمنـح المـذكـرات طـابعهـا الملحمي ليست بـطولـة خـارقـة اسطورية مثل تلك التي تمتع بها أبطال هوميروس مثلاً، إنها أعـظم بكثير، لأنها بطولة واقعية، ترتكز على العمل الدؤوب والمغامرة المستمرة:

سأعيد للدنيا حديث السندباد
ماذا يكون السندباد
شتان بين خيال مجنون وعملاق تراه
يطوي البحار على هواه
بحباله
بشراعه
بإرادة فوق الغيوم
بيد تكاد عروقها الزرقاء ترتجل الغيوم

ويتأكد هذا الطابع الملحمي بجو الحزن الممتد في كـافة المـذكرات، حتى في مشـاهد الفـرح وليلة الزفـاف، وهو حـزن لا يتركـز في كلمـات، أو يتحدد في مشهد، كما أنه لا ينبعث عن حاجة مـادية حقيـرة، إنه حـزن غامـر يسيطر على الصياغة والحركـة، ويتجلى في اللغة كمـا يتجلى في المشاعـر، وهـو حـزن نبيـل رفيـع لا ينـطوي على حقـد ولا يضمـر الشـر أو يشتهي الانتقام... إنه حزن الشهداء والأنبيـاء.. حزن من أجـل البشريـة، من أجل التجـربة النـاقصة.. حـزن على المصير القـدري الصـارم، نـابع من إيمـان بالتحمل وضرورة الاستمرار برغم كل شيء.

٢ ـ ويرتكز الفن الشعري في عمومه على الطاقة التصويرية للألفاظ، أو قـدرة الشـاعـر على أن يجعـل الكلمـات صـوراً ذات إيحـاء غني بـالـدلالات والمشاعـر، والملحمـة ـ وهي فن شعـري ـ احتفـظت بهـذه الخصـائص

الشعرية الغنائية، وشاعرنا الفايز يملك هذه القدرة، فنادراً ما يقع في النثرية في هذه المرحلة التي تمثلها «مذكرات بحار» بصفة خاصة، وهذه الملحمة، وهي بلسان بحار كان يمكن أن تقع في السرد والتقرير بكثير من السهولة، ولكن الشاعر جعل هذا البحار «يتأمل» و «يتذكر» والتأملات والذكريات كالأحلام، تأتي في شكل صور تنثال أو تتلاحق وتتداخل متخطية حواجز الزمان والمكان:

من يشتري أفراح بحار يعود مع المساء
الشمس في عينيه ماتت مثلما مات البعير
والنور في بيت خلا لولا حصير
وفتيل مسرجة كأهداب الضرير
لم تنبت الأرض الزهور
وعظام موتانا بها؟ أين الحبيبة؟
ماتت من الجدري «طيبة»
من يشتري كل المحار؟
من يشتري كل البحار؟
بعيون «طيبة» يا نهار

. . . . . . . .

عيناك تحت الأرض تبرق لي كفانوس بعيد
يومي إليّ. أكاد ألمس من هوى عرق الضفيرة
مذ كنت عند البئر تحت لظى الظهيرة
يا قرطها الذهبي يا كحل العيون
يا طيب مبخرة يغازلني الدخان . . . .

فهنا تنثال الصور مع حركة تيار الوعي أو تداعي المشاعر، وليس في حدود إطار مرسوم سلفاً، كان قميناً بأن يجمد تلك الصور ويعاملها كأجزاء مثبتة في مكانها تؤدي وظيفة جزئية لا تتجاوزها. ويبلغ هذا الاسلوب في ترادف الصور مداه، حتى يصير نوعاً من الخلط أو الاضطراب والخروج على المنطق بقصد تشويش الصورة لتأكيد لا معقولية (ولا عدالة) تلك الحياة الشقية، فها هو مغني السفينة العجوز ينهم، يسلي البحارة البائسين عن قسوة ما يعانون:

ويظل ينهم ثم يبكي. والمجاديف الطويلة
تحت الضلوع الناتئات
تحت البطون الخاويات
رفسات عفريت تخبط. والبحار
فيها العجائب. مهد طفل من حجار
قبر بلا لحد. عراة يغزلون
إكليل عرس. سندباد
تحت المياه يعيش كالأسماك. سقراط الحزين
والكأس والقمر الجميل
كالبيت يسكنه. حفاة يصنعون
نعلاً من الفيروز. غابات مخيفة
للنجم والأقمار. مقبرة كبيرة
أمواتها يتحركون

٣ ـ وترتبط تلك الطاقة التصويرية الزاخرة في «مذكرات بحار» بنزعة قصصية واقعية واضحة المعالم، وحين نشير إلى أن محمد الفايز بدأ نشاطه الأدبي

بكتابة القصة القصيرة في الصحف الكويتية وأنه - إلى الآن - يعتبر أكثر كاتب عدد قصص قصيرة في الكويت، وأنه برع - في مرحلته القصصية تلك - في رسم اللوحات الوصفية والمواقف النفسية السريعة التي تعتمد على المفارقة أو التضاد - حين نشير إلى ذلك فإننا لا نرتب عليه نتيجة تلقائية أن يكون شعره محملاً ببقايا بدايته القصصية الواقعية. والذي ينصرف إليه جهدنا الآن يجب أن يكون إظهار التوافق والتوازن بين رسم المشاهد في حدود الواقعية، بماديتها وتشاؤمها، وبين تلك الطاقة التصويرية بتساميها واعتمادها على الإيحاء وتداخل الصور وانثيالها كما قدمنا.

وهذا الوصف للمشهد والشخصية يوضح ما نريد:

ويروح والدي الضرير
يبكي ويسعل. والدخان
يندس في عينيه في البيت القديم
ونروح نسأله المزيد

أما حين يصور فزعه وعجزه حين شهد انتحار الشاب المسافر فيقول:

... وصحت من أعماق صدري انقذوه
وتحركت جثث النيام كأنهم
نفض العباءة حين يعلوها الغبار
ماذا؟ وأبرقت الجسوم العاريات
وأجبتهم: قد مات. مات
وتطلعوا للبحر كالمتشككين.
البحر أسود كالزنوج. وفي الفضاء
ضوء النجوم يموت قبل وصوله. وسراجنا الدبق الصغير

هيهات يكشف من ظلام مثل صدر المستريب.

في هـذا الاقتباس الأخير تتسق الطاقة التصويرية المميزة للشعر، بالتصوير الواقعي المميز للفن القصصي فانزعاج البحار وصرخته وحركة أصحابه وتساؤلهم وشكهم... كلها منبعثة من «كاميرا» قصاص يضع الكلمة مواكبة للحركة، ومجسمة لها، ولكن عنصر الإيقاع الواضح، وما يحمل من قدرة الإيحاء «قد مات مات» والاعتماد على قافية ساكنة مسبوقة بحرف مد وكأنه أنين، ثم جمع شوارد الصورة لتأكيد المشاعر الغامضة أو تقريبها، فضوء النجوم لا يصل، ومصباحنا الصغير عاجز عن كشف الظلام، فهنا تبدو النجوم حقيقة غائبة، وقدرتنا محدودة، ومن ثم لا مفر من أن نقع ضحايا «صدر المستريب» وكأن «نفض العباءة» سيتجمع من جديد كغبار يخنق الحقيقة في الصدور. هذه الطاقات في التصوير خاصية شعرية، يملكها الشاعر وحده، بقدرته على أن يجعل الألفاظ المحدودة المحددة ذات آثار غير محدودة.

في الملحمة بعض الهنات المحدودة التي لا تنال من جمالها كتصويره للسور بأنه يبرق كالسوار في جيد الحسناء، والفرق عظيم، ووصفه لرئيس السفينة بأنه كخفرع في أرض مصر، فلا ندري لماذا آثره بالذات إلا أن يكون الوزن، وتشبيه الخيال بأنه كالغراب طار إلى السحاب، فيه استحالة وإيحاء لا يناسب الموقف، فضلاً عن الخطأ في استعمال حرف الجر: «للآن يحلم فيه» وقوله: «والرسول عليه إصدار البلاغ كما يقال» فـ «إصدار» هنا دخيلة وممجوجة. ولا نحب أن نستطرد مع مثل هذه الجزئيات، بل لا نميل إلى أن تأخذ شيئاً من اهتمامنا أو تنقص من قدر إعجابنا بالشاعر وملحمته التي يمكن أن تحتل مكاناً مرموقاً بين الملاحم العربية المعاصرة، بل أن تتفوق عليها بنزعتها الإنسانية، ومضمونها الاجتماعي.

## (٣)

**ثانياً: القصص التعليمي والوعظي:**

وهذا الضرب من القصص الشعري يزدهر على أبواب مراحل التطور الاجتماعي وإبانه حين يمتد إحساس الشاعر وإدراكه إلى خارج ذاته، ويرى ضرورة المشاركة بالرأي، وتنوير الآخرين بالفكرة، والتبشير بالقيم الجديدة.. ولهذا سيعكس هذا اللون من التعبير الفني علاقة المثقف بالقوى المسيطرة في مجتمعه وتصوره للمشكلات والحلول فيما بين تلك القوى.

ومن أقدم القصص تلك القصيدة التي نظمها السيد مساعد الرفاعي، وأورد عبدالله الحاتم نصها في كتابه: «من هنا بدأت الكويت» والقصيدة القصة تنادي بضرورة التعليم، وتعليق آمال المستقبل عليه. فتبدأ بامرأة حزينة تبكي فقد الزوج وضياع مستقبل الابن، ويتدخل الشاعر حين يشاهدها تبكي ليعطيها فرصة أن تحكي حكايتها وتطلب نصرته:

| | |
|---|---|
| وواقفة بقرب البحر تبكي | لعظم بكائها عيل اصطباري |
| فقلت لها: بكاك لأي خطب | وبي سم التطلع كان جاري |
| فزادت في التحيب فنحت قسراً | وما بالود نحت ولا اختياري |
| وكان بقربها ولد صغير | بماء البحر يلعب وهو جاري |
| فقالت: إنما أبكي لهذا | وزوج زج في قعر البحار |

والطريف أنها حين تطلب عونه لا يملك إلا أن يعلن استعداده مشاركتها مصيرها التعس: الانتحار:

| | |
|---|---|
| ولا شيء يعز عليك مني | وأول ما أجود به انتحاري |

ولكنها تشكره بعبارات ساخرة حزينة، وتقترح عليه الحل الذي كما

ننتظر أن يكون من عند الشاعر لا من المرأة:

فخذ هذا اليتيم لدار علم ليشرب حب مصلحة الديار

فتربط بين الوعي والوطنية، ويمضي الحوار ليتأمل الشاعر قولها، ويتخذه منطلقاً لتقريع (الناس) المقصرين في رعاية العلم:

وقلت العلم مفقود لدينا وما في الدار من بالعلم داري

ويمضي في تقريعه لكي تقاطعه المرأة من جديد، ويبدو أنها أكثر وعياً من الشاعر نفسه، فتسأله عن مصير المرأة وحظها من التعليم:

ولكن ما حياة بنات جنسي وما أخلاق ربات الخمار
فقلت لها: معارفهن أضحت بنقش الكف مع لبس السوار
وترجيج الحواجب واكتحال وصف الشعر أو سحب الإزار
ولا يسطعن تدبيراً لبيت ولا يحسن تربية الصغار
فراحت تلطم الخدين حزناً ودمعتها الغزيرة بانهمار

وتنتهي القصة هذه النهاية المحزنة الهاربة بعد أن تكون سجلت هذا الهوان الاجتماعي المتفشي مع الجهل من ضيعة الجيل الجديد، ابتداء بانسحاق الآباء في الصراع مع لقمة العيش (زوج زج في قعر البحار) وانتهاء بفرض الجهل على الأمهات!!

والقصيدة لم تأخذ من القصة غير شكلها الخارجي في توالي بعض الجمل الحوارية، التي تتوالى لا بدوافع داخلية من الشخصية أو استجابة لمشاعرها وعالمها الداخلي، وإنما لكي يتخذ الشاعر من ذلك ذريعة لبث دعوته الإصلاحية وحملته على الجهل. والحكاية، أو «الحدوتة» في داخل القصيدة لا قيمة لها، فليس فيها طرافة أو تركيب أو تشويق.

وسنجد فهد العسكر يلجأ إلى القصص الشعري بدوافع إصلاحية

أيضاً، في ثلاث قصائد، هي التي وضعت تحت عناوين: «بأبي هائمة زفت لهائم» و «البلبل» و «قاتل الله أمها وأباها». والقصيدة الأخيرة هي أقربها إلى روح القصيدة السابقة، بصرف النظر عن تفوق الصياغة الفنية مؤقتاً، ونعني بالروح الموقف الاستعطافي الذي يطالب بالإصلاح من زاوية العطف وتسامح الكبراء ونزولهم إلى الفقراء والضحايا، وليس من موقف الحق الاجتماعي والإنساني، ولهذا يتجه الشاعر إلى من بيدهم الأمر يرجوهم الإحسان، ولا يتجه إلى الضحايا يؤازرهم ويبصرهم أو يحركهم. وهذا الموقف نفسه كان سائداً عند شعراء العشرينات بصفة عامة، ونستطيع أن نجد مشابهاً له في قصيدة حافظ إبراهيم عن فتاة ضائعة:

شبحــاً أرى أم ذاك طيف خيــال　　لا بــل فتــاة بــالعــراء حيــالي

وهناك قصيدة أخرى للشاعر العراقي الرصافي عن «المرضعة» تنحو المنحى نفسه. أما القصيدة التي نعنيها لفهد العسكر، فهي التي مطلعها:

غــادة حــطم الـفـؤاد بـكــاهــا　　ليت شعـري ما بـالها مـا دهـاهـا

وكما حدث عند السيد الرفاعي في القصيدة السابقة، فإن المرأة كانت على شاطىء البحر، مما لفت نحوها إحساس الشاعر:

فحــداني إلى الفتــاة شعــور　　لاقت الـروح منه مـا أضنـاهـا

ويمضي ليرسم ـ عبر ملامحها الحسية ـ صورة البؤس بعد أن كان وصفها بالجمال، ولا تناقض، وإن صعب التوفيق أو تكامل الصورة:

حيث شاهدت هيكلاً من عظام　　حـطمتـه الأقـدار مـا أقسـاهـا

ويشاركها الشاعر بكاءها على نحو ما كان المنفلوطي يفعل في عبراته ونظراته، مما جعلها تطمئن إليه:

فشكت ظلم أمهـا وأبيهـا     قـاتـل الله أمهـا وأبـاهـا

أما السبب فهو أنهما :

أرغمـاها على الـزواج بشيـخ     ذي ثراء، من أجل ذا أرغماها

ولا يمتد الحوار بين الشاعر والفتاة مما يعطل الجانب القصصي ليستمر الجانب الغنائي، فيأخذ الشاعر زمـام الحديث ليحمـل على الظلم والقسـوة، ويبكي للجمـال الذابـل الضحيـة، ويـدين مسلك هـذين الـوالـدين الجشعين القاسيين، في معارضتهما لارتباطهـا برفيق الصبـا، وبيع الـربيع للخـريف. وتنتهي تأملات الشـاعر إلى أن تلح عليـه صاحبتـه في الفراق ليمضي عنهـا، وحين يغادرها تلقي بنفسها في البحر يأساً وحزناً. ويحمل لنا الشاعر خـلاصة تجربته :

كم فتاة يا رب أسعدها الحسـ     ـن وهـذي جمـالهـا أشقـاهـا

أمـا القصيدتـان الأخريـان فليست الدعـوة الاصلاحيـة البكائيـة السلبية واضحة فيهما ومباشرة، بل هي بالأحرى تأخذ طابـع التمرد الـرافض الذي لا يخلو من سلبية أيضاً، أي أن هذا الرفض لم يتحول إلى فعل بنائي قائم على وعي، وإنما أخذ طابع الاختلاس والرغبة في الخروج على التقـاليد الصـارمة أو الجامدة، تلك التقاليد التي عانى العسكر منها كثيراً.

«بأبي هائمة زفت لهائم» يعطي المقطع الأول منها ملامح القصة كلها:

طـرقتني فجـر يـوم المـولـد     وأبـوهـا عـاكف في المسجـد

فـالتقى الثغـران رغم الحسـد     وكـلانـا متعب القلب صـدي

وهكـذا تسللت الفتـاة متمـردة على المنـاسبـة الـدينيـة، وعلى الـوالـد الشيخ، ساعية إلى حبيبها تقاسمه ملذاته المتنوعة، وغفلا عمـا حولهمـا حتى دهمهما هذا الوالد :

وافقنا فإذا بالشيخ قادم | وكلانا مطمئن النفس ناعم
وافترقنا ولتقم شتى المزاعم | فلظى، مأوى الأثيم المعتدي

والقصيدة - كما يدل الاقتباسان، كلها مروية بضمير المتكلم، فليس فيها حوار ولا شخصيات، وإنما هو السرد المستمر يرويه الشاعر، وهي مركبة من رباعيات متتالية، وهذا التنويع لو اقترن بنوع من الحوار بين الفتاة وحبيبها ووالدها لكان أكثر مناسبة، ولكن تنويع القافية في مجال السرد يعوق التدفق نسبياً.

والقصيدة الأخيرة «البلبل» أكثر توفيقاً من سابقتها، وأكثر صدقاً. والتوفيق الفني واضح في اختيار الشاعر لهذا الطائر الوديع الموهوب يكون معبراً عن شخصه، والصدق يتجلى في ذلك الأسى والإحساس بالعجز عن تمزيق المعارضة التي تحول بين البلبل والانطلاق على هواه، وهنا يصور البلبل مستمراً في غنائه رغم ما يتوعده من عدوان أعداء الغناء والربيع.

ونحن نربط بين رمز «البلبل» في هذه القصيدة، ورمز «ليلى» التي يناجيها في قصيدته الشهيرة «شهيق وزفير» وليلى هي حريته المفقودة ورمز تعطشه للانطلاق، وهذا واضح في بناء القصيدة، فما تذكر ليلى حتى تذكر الحرية في البيت التالي، ويناديي الوطن مع ندائه لها. وهنا - مع البلبل - مضى الرمز إلى مرحلة أبعد حين خلع مشاعره على هذا الطائر، وجعله في إطاره الطبيعي وكأنه يتحدث عن طائر مخصوص أو مقصود، فقد واجه قسوة الخريف وعواصف الشتاء، ولكنه ناضل وصبر حتى أطل الربيع، فراح يغني له من جديد. وهذه القصيدة - على خلاف أكثر قصائد العسكر تعكس قدراً من التفاؤل، إذ انتصر البلبل وعانق الربيع، ولكنه تفاؤل محفوف بالخوف،

وهـذا هو المـوقف الفكري المجـرد للعسكر ولنفسيتـه وهذه الأبيـات الثـلاثـة الأخيرة تدل على ما نريد:

حنـا الربيـع عليه وهـو في جـذل ... كـالـطفـل حين يـنـاغيـه مـربيـه
ذر الـطبيعـة يـا هـذا تـدلـلـه ... ذره بـأحضـانهـا يشـدو وتسقيـه
ذره وأفـراخـه في العش مغتبـطاً ... بقـربهـا نـاعمـاً، دعهـا تنـاغيـه

فهنـا يمتزج التفـاؤل بخوف خبيء ممـا ينتظر هـذا البلبـل، نلمسـه في ضراعته الحزينة، وهو يكرر لمخاطب مجهول أو غير محدد، لكنـه يعرف أنـه موجود أو يتربص عبارة واحـدة: «ذره» وكأنـه يستجدي لحـظة سلام من ذوي قلوب يعرف أنها قاسية.

ويدخل في هذا المتجه النفسي الذي سلكته القصائد القصصية السابقة قصيدة: «لم تقتل المأساة إيماننا» لمحمد أحمد المشاري الذي سنعرفه أكثر حين نتعرض للقصة على لسان الحيوان، أما هذه القصيـدة فهي تبدأ بـوصف امرأة في الزحام:

حائرة الخطى
تائهة البصر
تحمل فوق كتفها طفلة
أنحلها الأسى
والجوع والشتاء والكدر

فلما رأت الشاعر أسرعت نحوه تستجديه وصوتها مرتعش ذلة:

الله لا يـريـك مـأسـاتـنـا ... يـا سيـدي وشـدة الـعـلة
كـانت لنا أمس فلسـطيننـا ... وبـيتـنـا والعيشـة الـسهـلة

ويتوقف الشاعر عند هذه «اللقطة» السريعة أو هذا الحدث العابر ليفسح الطريق لسيل من المشاعر التي تتفجر من تأمله لقولها: «الله لا يريك مأساتنا» فيخاطبها وهو في الحقيقة يخاطبنا عبرها:

ناشدتها: حسبك يا أختنا قولك قد أدمى جراحاتي
الله لا يريك مأساتنا خناجر تطعن في ذاتي
«الله لا يريك مأساتنا»؟؟ يا أخت مأساتك مأساتي
سيدتي: دربك دربي أنا ونفس علاتك علاتي
سيدتي: من نحن ما قدرنا؟ واخجلي من كل لذاتي
والنصل مغروس بأعماقنا مداه من حيفا لإيلات

وهنا تبرز نقطة اللقاء السلبية التأملية، فالشاعر لا يحول غضبته إلى فعل أو موقف، وإنما يأخذ في الهرب والتمني وإرسال الآهات:

وسرت وحدي هائماً في الطريق
مردد كحشرجات الغريق

يا ليتني طير من الطير أو ليتني القطرة في البحر
أو ليتني الريح التي تسري بحيث لا أشعر أو أدري
مرارة الذلة والقهر وطعنة الخسة والغدر

## (٤)

ويدخل - فنياً - في نطاق القصة التعليمية القصة التي تساق على لسان الحيوان والطير، و«كليلة ودمنة» هي العمل التاريخي الواضح في هذا المجال، حتى بالنسبة لما تقدمها مثل قصص (ايسوب) الإغريقي، وقد انتهى هذا التراث كله إلى الشاعر الفرنسي «لافونتين» الذي أضاف إليه

وسائل فنية جديدة في الصياغة، فكان يخترع الحدث أو الحكاية ويختار لها أبطالاً من الحيوانات أو الطيور، ويطلق عليها من الصفات وينطقها من الآراء العبارات ما يصلح لأن يكون صادقاً على المستوى المباشر، أي الحيوان بطل القصة، والمستوى الرمزي أي الانسان أو الطائفة أو المشكلة المقصودة بطريق غير مباشر. وقد حذق شوقي العظيم هذا الفن والتقط الاسلوب عن لافونتين، وهو إلى الآن صاحب الكم والكيف بالنسبة لأدبنا العربي في هذا الجنس الأدبي.

أما في حدود الشعر الكويتي فإننا سنجد عديداً من هذا الضرب من القصص، وإن كان لا يرتفع إلى إدراك شوقي لضرورات وأصول صياغته وإن شاركه في وظيفته. وربما كانت أقدم قصيدة في هذا المجال قصيدة «رأس الحمار» لأحمد العدواني وإن لم تكن أحداثها تجري بين حمير فإن «الحمار» هو أساسها، فقد:

كان في بعض الديار     شبح خلف ستار
بهر الناس بظل     غامض أي انبهار

فتحول الظل إلى أسطورة ذهب الناس في تفسيرها كل مذهب حتى جاء حكيم ساءه عجز الناس واستسلامهم للتخيل، وتقدمهم للوقوف على جلية الأمر:

هتك الستر عليه     فبدا رأس حمار

وقد راح الناس حين نشرت القصيدة ( مجلة البعثة - ديسمبر ١٩٥١) يفرضون عليها آراء ويرون أن المعني بها فلان أو غيره من الناس، ولكن الشاعر - فيما يبدو - أراد أن يحارب الوهم والخوف المقنع الذي يكفي لهدمه إن تنحى الستار ليتبدّى قبحه كله. ويعتبر عبد الله سنان صاحب ديوان

«نفحات الخليج» من المهتمين بهذا الجنس الأدبي وليس الرمز عنده سياسياً أو اجتماعياً دائماً، بل قد يسوق القصة لغير هدف تعليمي من الأساس، كما نشاهد في قصيدته الحوارية: «قطتي زنبقة والفويسقة» وفيها يجري الحوار بين الشاعر الذي يحرض قطته على الفأرة، التي تأخذ بدورها تستجدي العفو، ولكن هيهات. . . .

والآن نشير إلى تلك التجارب التي أراد فيها أن يعلم: الحكمة أو السياسة، أو ينقد المجتمع أو شخصاً بعينه، أو يدين أسلوباً معيناً من السلوك. في «العصفور النزق» نجد أقرب النماذج لصنعة شوقي الذكية في وضع الصفات ذات الومض المزدوج بين الظاهر والمضمر، لولا أنه يفسد الصورة الموحية بتحديد المراد منها وكأنه يخشى ألّا يفهم القراء مراده على التحديد.

| | |
|---|---|
| وقف العصفور يوماً | بين أسراب الطيور |
| وغدا ينفش ريشاً | فوق أكوام الصخور |

ومن ثم يدعي ويبالغ ويكذب حتى صدق نفسه:

| | |
|---|---|
| مدع أن له الصو | لة في دنيا النسور |
| وله حول وطول | بين أوكار الصقور |
| وله في الجو والود | يان صوت كالزئير |

وبينما هو سادر في ترديد أكاذيبه وهذيانه خطفه مخلب كالسيف ذي الحد الطرير:

| | |
|---|---|
| فاختفى الصوت وصار الر | أس بالذيل القصير |
| وغدت تستهزىء الأط | يار بالعقل الصغير |

وكان يمكن ، بل يجب، أن يقف المشهد عند هذا الحد، ولكن الشاعر يحدثنا في أربعة أبيات عن جزاء النزق وحقارة الغرور، مما أفسد مقطع الختام في القصة.

ودون أن نستطرد في تكرار إحصائي نشير إلى: «البغل المغرور»، و«الثعلب والحمامة» وهي متأثرة بصورة مباشرة بقصة «الثعلب والديك» لشوقي وليس من فرق إلا روعة صياغة شوقي وتدفق عبارته فضلاً عن سبقه. ولكنه ينفرد ببعض التجارب الطريفة مثل «العقرب» وفيها:

حجت العقرب في ماضي السنين تسأل الغفران بين السائلين

وأتت زمزم لا تلوي على شيء واتزرت كالمحرمين

إلى أن راحت:

تقرأ القرآن ترتيلاً إذا ما سجى الليل لرب العالمين

ومر عام على توبة العقرب، ولكن الطبع غلاب، ففي لحظة ذكرى استعادت صورة أيامها المرهوبة:

وهنا حنت إلى أيامها وبها من شرة الحقد الدفين

ومضت تلسع حتى وثبت فوقها النعلة بالضرب المهين

ولكن الشاعر ـ للأسف ـ لم يكتف بقتلها، وإنما راح، كما فعل من قبل مع العصفور النزق، يحدد وجه العظة والدرس الأخلاقي الماثل في القصة:

إن طبع السوء من أخلاقها لم تحد عنه شمالاً أو يمين

كامن كالنار في صم الصفا هكذا طبع اللئام الأرذلين

* * *

محمد أحمد المشاري هو المهتم بالقصة ذات المضمون السياسي، وأقدم قصائده في هذا المجال «السيل والجرذان» (نشرت بصحيفة الفجر ٢٤/ ٣/ ١٩٥٨)

تدفق من قمة وانحدر    يزمجر سيل عظيم الأثر

ولكن جماعة الجرذان كانت تحتل ربوة عالية لم يصل إليها السيل في البداية مما أوهمها بأنها ناجية، واستولى عليها الغرور وراحت تفاخر بلسان زعيمها:

ألسنا على ربوة لا نطال    ومن تحتنا كل هذا البشر

إلى أن جاء السيل وغمر كل شيء وضاعت أصوات الجرذان:

وعم الهدوء ولم يبق إلا    ضجيج المياه كصوت القدر
وصوت يغني بأعذب لحن    على قمة الجبل المشمخر
كذا الحق سوف يزيل الطغاة    إذا اعترضوا زحفه المنتظر

وواضح أن البيتين الأخيرين زائدان مفسدان، وكان من الخير الاكتفاء بإكمال المشهد دون تعليق. وهذا المسلك سيرتكبه الشاعر مرة أخرى في قصيدة «النملة والبعوضة» وفيها تفخر البعوضة بقدرتها على الارتفاع، وإثارة الضجيج، وتسخر من النملة المستعبدة بالعمل الزاحفة دوماً على الأرض، وترد النملة ساخرة:

تبأ لأيامك تقضينها    تافهة المعنى فلا تذكر
وربما تنتهي على صفعة    من حانق منك مضى يثأر
يا أيها البعوض ما أنتم    إلا كطبل أجوف ينقر

. . . . .

ما ذاك إلا أننا أمة منطقها الأعمال لا تهذر

ولا يكتفي الشاعر بهذا الحوار الواضح بين البعوضة والنملة، أو بين طائفة من الناس أو الدول تعيش على الغرور والصياح وهي أهل للرثاء ونموذج للفراغ والجهل وبين آخرين يعرفون ما يعملون، وإنما ينقلنا فجأة إلى جو تقريري نحن في غنى عنه:

يا ليتنا كالنمل في سعيه ما همه اللغو ولا المظهر
ما بالنا قد أشبهت حالنا حال بعوض أبداً يصفر
ضجيجنا أكثر من فعلنا وزرعنا المورق لا يثمر

«الليث وصاحباه» هي أقرب القصائد القصصية عند المشاري إلى نهج شوقي وأسلوبه، وهي بريئة من التقرير والاستنتاج المفسد الذي عانته القصتان السابقتان. فهنا خرج الأسد والذئب والثعلب للصيد، وبعد هجمة ليلية:

عادوا يجرجرون صيداً طيباً حمارة وظبية وأرنبا
فخاطب الليث أخا الذئاب وقال قم فاقسم على الأصحاب

فقسم الذئب الثلاثة على الثلاثة، فضربه الأسد فأدمى وجهه، ثم عرض على الثعلب أن يقوم بالقسمة، فجعلها كلها للأسد بين إفطار وغداء وعشاء، وأعجب الأسد «بعدالة» التقسيم وسأله منشرحاً:

لكن أفد بالله من ذا علمك عدالة الحكم ومن ذا فهمك
فقهقه الثعلب حتى استلقى وقال إني سوف أحكي الصدقا
الدرس قربي ها هنا مكتوب وإنه هذا الدم المسكوب

وفي آخر قصائد المشاري في هذا المجال يتضح الرمز السياسي، ففي «الذئاب والغزلان» نجد حفنة الذئاب التي عاشت مع الغزلان في الغابة، وكانت الذئاب ـ مظهرياً ـ ترتدي لباس الغزلان لتتمكن من افتراسها، وبالفعل عاشت معها في وفاق ظاهري لكنها تنهش منها طعاماً كل يوم:

وشاء فضل الخالق الرحمن ... فأنزل الخير على المكان
وسالت الأنهار، والأشجار ... ترعرعت، وازدادت الثمار
واخضرت الأرض وفاض الزهر ... وأسعد الجميع هذا الخير
وسمعت، فأقبلت غزلان ... أخرى، ولكن تفرق الألوان
لكنما الذئاب لا تراعي ... وانفردت بأطيب المراعي
وكل ذئب ظل مثل العادة ... يأكل من لحم القطيع زاده

ولكن الأشد خطراً أن الذئاب لم تقبل هذا الصنف الوافد من الغزلان، وراحت توقع بينه وبين الآخرين مع اتحاد الجنس، فكلهم غزلان، مظهرة أنها الأولى والأقرب رحماً، تريد بذلك أن تتخلص من هذا العنصر الوافد لأنه خطر عليها سيكشف حيلها الخبيثة. وأخذت تردد:

نحن هنا منكم وأنتم منا ... قد اتفقنا عشرة ولونا
ألا وإن مصدر الشرور ... هم من أتى المكان في الأخير
أجانباً تميزوا ألوانا ... وأشعلوا الشرور والعدوانا

ولكن الغزلان الأصلية انقسمت على نفسها حتى وقف فريق منها مع الذئاب متناسياً تجارب الماضي واحتمالات المستقبل، مما استحق هذا الفريق من أجله اللوم والتقريع:

أليس هذا منتهى المحال ... أن يعطف الذئب على الغزال

## (٥)

**ثالثاً: القصص الفني:**

ونعني به القصص الذي لا يهدف إلى غاية وعظية أو تعليمية، ولا يتناول أحداثاً تاريخية، وإنما يروي فيه الشاعر حكاية تتميز بالطرافة، وفيها تشويق وغرابة، ولكنها لا ترمي بشيء أكثر من ذلك، وربما وجدنا «أساس» هذا اللون من القصص عند خالد الفرج، ذلك الذي أرخ لآل سعود ومدحهم، ولكن قصصه أشبه بفن «الاسكتش» بالنسبة للرسم، يرسم فيه القلم القدير عدداً من الخطوط القليلة، ولكنها مميزة قادرة على الإيحاء بالملامح الحسية والنفسية، مثل قصيدته بعنوان «الشيوعي عند المستعمرين» ففي عبارات قليلة، تقريرية، لا شاعرية فيها، يتهكم من الصورة التي يخلعها المستعمرون على الشيوعيين، يرمون من ورائها إلى تنفيرنا منهم ورفضنا لأفكارهم، يستطيع بهذه العبارات القليلة أن ينثر سخريته وعجبه وكشفه لمرامي المشوهين:

الشيوعي له وجه ... عريض في طويل
وله أنف عظيم ... وله آذان فيل
وفم كالكهف فيه ... غرزت أنياب غول

....

فاسكتوا إن أرهقوكم ... في دماء ودموع
إن من يطلب حقاً ... واضحاً فهو شيوعي

وهذا النوع من التصوير التجريدي - إن صح التعبير - منتشر في شعر خالد الفرج.

أما معاصرة صقر الشبيب ذو القدرة النظمية والنزعة العقلية الواضحة،

فله قصيدة واحدة تحكي قصة عنز دخلت مكتبة بعض الفضلاء من أصدقائه وأكلت بعض الكتب، فكان هذا الحادث الطريف منطلقاً لقصيدة طويلة تجاوزت الخمسين بيتاً قالها الشاعر على لسان أصدقائه من المترددين على المكتبة المستفيدين من الكتب، فراحوا يطالبون بلحم العنز وشحمها، ولكن الشبيب لا يلبث أن يضيف إلى القصيدة أبياتاً أخرى كثيرة بلغت بها مائة وتسعة وثلاثين بيتاً، وهذه الأبيات المضافة بعضها على لسان العنز، تحتج بأفضالها على البشر، وانتمائها إلى الحياة، وتزيينها لها، وعبر ذلك يحاول الشاعر ان يتفلسف، فتأتي نظراته طريفة أحياناً، وجافة نظمية لا عمق فيها في أحيان أخرى كثيرة، وهذا نتيجة طبيعية لرغبته في الإطالة. وهذه القصيدة لا تدخل - بوضوح - من باب الشعر القصصي ، فالحدوتة، أو جانب الحكاية بسيط ولا يتحمل هذا الامتداد، وما أعقبه من اصطناع التفلسف لا يدخل في بناء القصة ولا يعمق جانب الطرافة فيها. ويمكن أن تكون العنز التي أكلت الكتب نموذجاً على جانب كبير من الدقة لدرجة الشاعرية عند صقر الشبيب، وهو جانب نرى أنه محدود، وأنه يعتمد على توليد الألفاظ، ولا يخلو من تمحل المعاني والاستطراد فيها، فيقع أحياناً على بعض الحكم أو النظرات العقلية، ولا يتمكن من إضافة شيء في أكثر الأحيان.

| | |
|---|---|
| ومن لم يصن بالشكر نعمة ربه | عليه فلا يأمن على النعمة السلبا |
| على أن إكرام البهائم زائد | لنا كل رزق من فوائدها يجبى |
| فإكسابنا الصنع الجميل بهائما | ملكنا نواصيها يعولنا كسبا |
| ولم تستسغ لحم البهيمة سيما | إذا أظهرت منها لنا الألفة الحبا |
| فكيف بهاتيك التي من ثديها | رشفنا - ولو في عمرنا مرة - شخبا |

* * *

أمـا خالـد سعود الـزيد فيحكي لنـا قصة «الحب الحـزين» وهي قصيدة طويلة، تروي حكاية حب بـريء تضربـه الأقدار ضـربة غيـر متوقعـة، فالفتى وصاحبته قد تحابا، جمعهما هوى عذري نبيل، عاشا أيامـه تحت سمع الأب وفي رعـايتـه، ولكن في لحـظة أراد الحب فيهـا أن يوّصـل ذاتـه ظهـرت الأم معتـرضة إذ شهـدت أن الفتى أخ الفتاة من الـرضاعـة، وأن زواجهما محـرم، ومن ثم لم يعد أمام الفتى الجزع العاطفة إلا أن يبكي مأساته، ويرتبط بحبيبته رباط أخوة، والموضوع ـ في حدود هذا التصـور ـ له طـابع ميلودرامي واضـح تلعب المصادفة فيه دوراً حاسماً، كما تأتي المفاجـأة كانقـلاب يصدم المشـاعر ويهدم ما بني دفعة واحدة، ومثل هذا الموضوع قد شوهد في السينما العـربية أكثر من مرة وان استبدلت شخصية العجوز بشخصية الأم، فقد يبدو غـريباً أن يتحـاب فتى وفتاة أمـا عيون الأسـرة ولا تعلن الأم محاذيـر هذا الحب إلا في مرحلة حاسمة!! ولكن الشاعر ـ وهذا يحسب له على مستوى التكنيك ـ حاول تفادي هذا الخطأ الذي يمكن أن يؤدي بالقصة ويـدفع بهـا نحو الاستحـالة من أساسها، بأن ثبت أربعة من ملامحها الأساسية، أول هذه الملامـح أنها قصـة تجري بين طرفين بينهما صلة قربى، ومن ثم فقد كان من الصعب التفرقة بين علاقة الحب ومجرد تعلق الأقرباء، ولا بد أن نشيـر إلى أن الشاعـر قد احتفظ بهذه الحقيقة إلى آخر مراحل القصة فحقق بذلك قدراً من التشويق وقـدراً من الإقناع، وحافظت هذه القصيدة القصة على أهم ما يميز القصـة القصيرة وهـو تصـاعد الحـدث إلى «لحظة التنـوير» التي تـأتي كتفسير وحـل معـاً لكـل مـا تضمنت القصة من جزئيات. فعندما يعاتب الشاب أمه على انتظارها لإعـلان صلة القربى حتى أنشب الحب مخالبـه في نفسه، ويقـرر ان والده كـان يعرف هذا الحب وكان يباركه، تقول:

فقالت: لم يكن شهراً
رضاعكما وما عقدا
وكنا نحسب القربى
رباطاً يجمع الدربا
بلا إثم ولا خجل

ومن الواضح ان غياب الخجل في علاقة الفتى بفتاته مبعثهـا الأساسي هو غياب الإثم، وهـذا هو الملمح الثاني للقصـة، فقد أرادهـا الشاعـر قصة هوى عذري نظيف، فهاهوذا يخاطب فتاته:

كأن لم يخلق الرحمن إلا أنت في عيني
وليس سواي في دنياك، في دنيا البريئين
وتطلق ضحكة عجلى
تمر بثغرنا جزلى
لتربط قلب طفلين

فصفة «الرحمن» في ذاتها من معانيها الحب والرحمـة، وهو حب طفـل يلعب في دنيا البراءة، ولهذا لم يثر الأقاويل أو التفسيرات:

نشأنا لم نقل هجراً ولم نرض الذي هجسوا
ولم نسفك دم الأخلاق لم نحلم بما غرسوا

ومع براءة هذه العاطفة فقد جرى حولها كلام، أو «هـواجس» فكيف لم تعـرف الأم خبرهـا وظلت سادرة في التعلق بـالقربى؟! على أن الشـاعر ـ في الحقيقـة ـ لم يكن أمامـه إلا أن يجعلها قصـة حب عف، وإلا فإنـه سيـواجـه برفض نفسي عنيف لعلاقة سنكتشف أنها محرمة بهذا القدر من الحدة.

والملمحـان الأخيـران أن الأب ـ أب الفتى ـ كـان يعـرف عـلاقـة ابنـه

وباركها وأحس أنها تجدد ذكريات شبابه:

لقد قال الأب الحاني
بقلب غير خوان
ألا بوركتما فتيا
غرام، لاح منتشيا
يذكرني بأحلامي
بأمس، بالهوى الدامي
ألا سيرا ولا تنيا

وهذا الموقف يعني أنه لم يعرف بأمر صلة الرضاع، وهو أمر تدركه النساء فقط، وهذا ما يحدث، ولا يتذكره الرجال لأنهم عادة لا يشاهدونه، وهذا ما حدث.

ولن يخلو الأمر من تساؤل: لماذا اختار الشاعر مثل هذا الحادث النادر الذي لا يكاد يقع، واختار له هذا الثوب البكائي الحزين، الذي تختمه الحسرات في كل مقطع؟ لا بد أن التجربة الذاتية هنا تقع خارج حدود الممارسة، وأنه قرأ أو سمع شيئاً من ذلك، ومن ثم ظلت المعاناة خارجية متعلقة بالوصف، غارقة في هذا الجو الرومانسي الأسيان، الذي انتهى بها إلى نهايتها، وتبقى القصة صادقة نفسياً على تعلق الشاعر بالقدر، وإحساسه بأن السعادة لا تكتمل، وأن وراء كل سرور لحظة عذاب، وربما كان ذلك إيذاناً بانسحابه إلى الذات الفردية مرة أخرى وتعلقه بعالم الروح. وربما كانت هذه القصيدة القصة أيضاً أكثر القصائد طراً رعاية للجانب القصصي، لحذرها في منح الأوصاف، ورسمها للمجال المادي والنفسي الذي تتحرك فيه الشخصيات، وتدرجها في تقديم المشكلة فالشخصيات فالحدث فقمة

القصة أو لحظة التنوير. . . على التوالي. وهنا يمكن أن نقول ان خالد سعود الزيد قد أضاف الوعي بالعناصر القصصية وإمكانات استعمالها في الشعر، إلى ممارسات القصص الشعري في الكويت.

* * *

وبعد. . . فهذا العرض التاريخي والتحليلي النقدي للشعر القصصي في الكويت، وعبر جيلين من الشعراء بإمكانه أن يكون خطاً بيانياً صادق الإيحاء والدلالة على تطور الشعر الكويتي في نصف قرن، واتجاهاته، وتكامل قدرات شعرائه، واتساع آفاقهم، ومحاولتهم تنويع أنغامهم وأساليبهم، والخروج من قوقعة الذات إلى التعبير عن رؤى فكرية وقضايا كونية واجتماعية أكثر رحابة وإيجابية.

# المحتويات

